

АКАДЕМИЯ
НАУК
СССР

ИСТОРИЯ
РУССКОГО
ИСКУССТВА

IX

КНИГА ВТОРАЯ

ИСТОРИЯ
РУССКОГО
ИСКУССТВА

IX

КНИГА ВТОРАЯ

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 ВТОРАЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА
1965

ГЛАВА ПЕРВАЯ




**Ж И В О П И С Ъ
И
Г Р А Ф И К А**

(ПРОДОЛЖЕНИЕ)



В. И. СУРИКОВ

В. С. Кеменов



Историческая живопись Сурикова принадлежит к числу замечательных явлений русского искусства. Творчество Сурикова опиралось не только на опыт предшествующей русской исторической живописи (здесь можно назвать «Явление Христа народу» А. Иванова, «Вешний поезд царицы на богомолье» Шварца, «Петр и Алексей» Ге), но и на достижения реалистической школы в области бытового жанра, пейзажа, батального жанра, портрета, развивавших идеи жизненной правды, национальности и народности. Картины Сурикова исторически конкретны, полны национального своеобразия и вместе с тем по масштабам своего содержания, мощи художественных образов они чужды национальной ограниченности и составляют важнейший вклад России в сокровищницу мировой общечеловеческой культуры. Суриков воссоздал прошлое народа с поразительным чувством жизненной правды и исторической достоверности. В нескольких великолепных больших картинах он столь ярко и верно воскресил события истории, словно сам был их современником, очевидцем, участником. Бессмертные картины Сурикова являются вершиной реализма в русской и мировой исторической живописи.

Василий Иванович Суриков родился 12 (24) января 1848 года в Красноярске, в семье, принадлежавшей к старинному казачьему роду; предки Сурикова — донские казаки — вместе с Ермаком пришли в XVI веке «воевать Сибирь». Фамилия Суриковых встречается в летописях среди основателей Красноярска и среди активных участников красноярского бунта 1695 года. И хотя с тех пор положение и функции сибирского казачества сильно изменились, Суриков придавал большое значение своему казацкому происхождению; он пронес через всю жизнь представления о старом казачестве XVI—XVII веков, о его независимости, бунтарском духе, патриотизме в защите границ России от внешних врагов, о его выборном

самоуправлении и т. д.¹ В смелости, вольнолюбии, героизме, бунтарстве старого казачества Суриков видел дорогие для себя родовые заветы.

Сибирь, где Суриков провел свои детские и юношеские годы, дала будущему художнику запас впечатлений, который позднее стал одним из источников его образного мышления. Еще не связанная в то время железной дорогой с Европейской Россией и отделенная от нее необъятными степями, тайгой, горными хребтами, Сибирь жила своеобразной жизнью и сохраняла в социально-экономических отношениях и в быту некоторые особенности, давно исчезнувшие в европейской России. Огромные просторы свободной земли заселялись вольными и служилыми людьми, здесь не было крепостничества, и сибирский крестьянин отличался значительной самостоятельностью и независимостью. К тому же Сибирь с давних пор являлась местом ссылки; сюда царское правительство отправляло на каторгу и поселение осужденных, в том числе и политических ссыльных. Стрельцы, раскольники, разинцы, пугачевцы, декабристы, революционеры-разночинцы, попадая в Сибирь на долгие годы, оказывали влияние на ее коренное население. Наконец, самые условия суровой сибирской природы с ее таежными лесами, бескрайними пойменными лугами, бурными реками, стесненными громадами гор, с вьющимся на тысячи верст торговым сибирским трактом, вечная опасность от дикого зверя или лихого человека — все это закаляло сибиряков, делало их стойкими, сильными, мужественными, выносливыми людьми с широким размахом. Суриков высоко ценил характеры сибиряков.

Окружала Сурикова «живая старина». Она сохранялась в патриархальном укладе жизни, в архитектуре, одежде, играх и обычаях, в преданиях и песнях, в многочисленных приметах быта. Так, например, в Торгошинской станице, откуда родом была мать художника и где он сам бывал в свои детские годы, семейству матери принадлежал старинный дом со двором, мощенным тесаными бревнами, с узорчатыми крыльцами, переходами и слюдяными окнами; в доме были и старые иконы и костюмы. Двоюродные сестры художника — «девушки совсем такие, как в былинах поется про двенадцать сестер»² — с особенной древней русской красотой, в сарафанах и телогреях, пели тонкими голосами песни и вышивали на пальцах. Наряду с поэтической атмосферой старины, в сибирской жизни уцелели и жестокие нравы древней Руси. Казни и телесные наказания происходили публично, на площади. По черному эшафоту разгуливали палачи в красных рубахах. Осужденных били плетью, а приговоренных к смерти в белых рубахах привозили на телегах к месту казни. Все эти сцены Суриков видел еще мальчиком: «Жестокая жизнь в Сибири была. Совсем XVI век», — вспоминал позднее художник³.

¹ Такое представление о роли казачества в истории России было присуще не одному Сурикову; мы встречаем его у Гоголя, Белинского, Герцена, Репина, Л. Толстого, А. Чапова и у многих других деятелей русской демократической культуры.

² М. Волошин. Суриков. — «Аполлон», 1916, № 6-7, стр. 44.

³ Там же, стр. 49.



В. Суриков. Вид памятника Петру 1 на Исаакиевской площади в Петербурге. 1870 год.

Красноярский краеведческий музей

С этим запасом впечатлений из обстановки патриархального быта сибирской глуши Суриков попал в Петербург, куда поехал учиться в Академии художеств. Контраст был разительным. Молодой красноярец оказался в столице Европейской России, жизнь которой ничем не напоминала далекую Сибирь. Поступив в Академию художеств, Суриков выполнял академические программы, рисуя «антики» и сочиняя композиции на отвлеченные библейские сюжеты. Казалось бы, несколько лет такой учебы сделают из питомца Академии еще одного автора холодных исторических композиций на библейские и мифологические темы. Но, как увидим далее, этого не произошло; взяв от Академии все, что она могла ему дать, Суриков сумел сохранить в своем творчестве немеркнущие воспоминания юности, яркие образы сибирской жизни. Овладев мастерством, он не утратил самобытности дарования, а развил и закалил свой талант для самостоятельного творчества, которое стало самым решительным отрицанием академизма в исторической живописи.

В Академии художеств Суриков учился с 1869 по 1875 год. В то время косные, ложноклассические установки Академии были уже во многом подорваны.

За пределами Академии существовало уже Товарищество передвижников, и реалистическое направление оказывало большое влияние на студентов и некоторых профессоров Академии. В особенности большая заслуга в воспитании талантливой молодежи принадлежала Чистякову.

На годичных академических выставках учащиеся могли выставлять свои самостоятельные работы, которые служили им передышкой от скучных академических заданий. Увидев в 1869 году такую выставку, Суриков решил на следующий год выставить и свою работу. Для этого им был написан «Вид памятника Петру I на Исаакиевской площади в Петербурге» (1870, Красноярский краеведческий музей; *стр. 9*). В этом еще довольно типичном для 50—60-х годов романтическом городском пейзаже с обязательной луной, окруженной облаками, и затененными громадами зданий молодой студент поставил перед собой трудную задачу — передать двойное освещение: холодный лунный свет и теплый свет газовых фонарей — и проследить борьбу этих двух оттенков света на темном монументе, в рефлексах и тенях на снегу. В этой картине уже видны необычные для русской живописи 70-х годов голубые тени от саней, фонарных столбов и розовато-сиреневые рефлексы на снегу¹.

Выполняя академические задания на библейские темы, Суриков все более стремится внести в композицию, в трактовку образов и обстановки реальные штрихи, сближающие некоторые его работы («Нерукотворный образ. Посол Авгаря князя Эдесского к Иисусу Христу», 1872, Гос. Русский музей; «Изгнание торгующих из храма», 1873, там же, и др.) с бытовыми сценами. В то же время он продолжает делать для себя наброски с натуры, метко схватывая сценки петербургской жизни («Под дождем. В дилижансе на Черную речку», 1871, Гос. Третьяковская галерея; «Прогулка старой барыни с лакеем и собачками», 1871, собрание семьи художника и т. д.). Эти два направления — исполнение работ, предписанных академической программой, и создание для себя реалистических набросков и зарисовок, к Академии не относящихся, — проходят через все студенческие годы Сурикова.

Особый интерес представляет участие художника в работе над серией рисунков из жизни Петра I для московской Политехнической выставки², организованной в 1872 году в связи с 200-летием со дня рождения Петра.

Один из рисунков (1872, Гос. Русский музей; *стр. 11*) изображает перетаскивание судов через леса и топи для подготовки внезапной и смелой операции,

Суриков писал эту картину летом, по этюдам, сделанным зимой, в конце 1869 — начале 1870 года, и выставил ее в сентябре 1870 года. Не вполне удовлетворенный своей работой, Суриков в конце 1870 года создал вариант того же пейзажа, но писал уже с натуры площадь, покрытую снегом, добиваясь еще большей тонкости в передаче освещения и рефлексов (этот вариант картины находится в Гос. Русском музее).

² Подробный разбор этих рисунков, заказанных Сурикову сибирским лесопромышленником М. К. Сидоровым для выставки (литографически воспроизведены в его книге: М. Сидоров. Картины из деяний Петра Великого на Севере. СПб., 1872), дан в двух статьях: В. Кеменова: «Неизвестные работы В. И. Сурикова о Петре I» («Искусство», 1949, № 6, стр. 78—92) и «Вновь найденная работа В. И. Сурикова о Петре I и Меншикове» («Искусство», 1951, № 4, стр. 71—75).



В. Суриков. Петр Великий перетаскивает суда из Онежского залива в Онежское озеро для завоевания крепости Нотебург у шведов. Карандаш, уголь. 1872 год.

Гос. Русский музей.

положившей начало отвоеванию у шведов Невы и входа в Балтийское море¹. Через дикий лес, по просеке крестьяне с трудом тащат волоком суда; их работой руководит Петр (стр. 13). Он в поношенной офицерской одежде, энергично распоряжается и тут же нетерпеливо сам ухватился за бечеву, подкрепляя свои приказы и личным примером, и сердитым окриком. И хотя образы крестьян еще недостаточно индивидуальны, именно их поместил молодой художник на первый план своего рисунка. Как известно, во время перетаскивания судов погибло несколько тысяч человек из солдат и особенно из крепостных крестьян, мобилизованных на эту работу. Об этом факте умалчивали льстивые историки в своих восхвалениях Петра. Рисунок Сурикова напомнил о безвестных крепостных, подготовивших своим тяжким трудом победу над шведами при Нотебурге.

¹ «Петр Великий перетаскивает суда из Онежского залива в Онежское озеро для завоевания крепости Нотебург у шведов».

Второй рисунок (1872, Гос. литературный музей в Москве) изображает радужную встречу в доме Меншикова матросов голландского купеческого корабля — первого торгового судна, прибывшего в только что отвоеванное устье Невы¹. Голландские матросы и шкипер за обедом в доме князя Меншикова с удивлением узнают, что лоцман, который провел их корабль по трудному фарватеру от острова Котлин до порта, и был русский царь. Хотя сюжет таил в себе опасность чисто жанровой трактовки сцены в духе исторического анекдота (брудершафт Петра Великого с голландским шкипером Выбесом), рисунок Сурикова отличается серьезностью и глубиной мысли, поднимающей трактовку этого эпизода до уровня исторической живописи. Петр и Меншиков у Сурикова полны достоинства и сознания важности момента. Для них эта пирушка с голландскими моряками — событие, имеющее глубокий смысл: Россия стала морской державой, ведущей самостоятельную торговлю с западными странами; петровская политика и длительная борьба русского государства за морские порты увенчались успехом.

Рисунки для Политехнической выставки показывают, как постепенно вырабатывались у Сурикова свои взгляды на петровскую эпоху. Уже в те годы молодой художник не упускал из виду и значение простого народа в прогрессивных петровских преобразованиях. Кроме того, в этих рисунках впервые в творчестве Сурикова появляются образы Петра I и Меншикова — задолго до «Утра стрелецкой казни» и «Меншикова в Березове».

В литературе о Сурикове существует мнение о том, что решительно все задания, выполненные им в Академии, были ему абсолютно чужды и осуществлялись чуть ли не через силу. Однако не следует забывать свидетельство самого художника. Он вспоминал, что в академические годы увлекался тремя периодами древней истории: «сначала далеким античным миром и больше всего Египтом... Затем... место Египта занял Рим с его охватившею полмира властью и, наконец, воцарившееся на его развалинах христианство»². Этим периодам соответствуют и выполненные Суриковым работы: эскизы «Клеопатра» (1874, Гос. Третьяковская галерея)³, «Пир Валтасара» (1874, Гос. Русский музей), «Убийство Юлия Цезаря» (1870-е годы, там же) и картина «Апостол Павел перед Агриппой» (1875, Гос. Третьяковская галерея). Остановимся на картине «Пир Валтасара».

В картине изображен момент, когда пророк Даниил пришел к пирующему вавилонскому царю Валтасару, оскверняющему храм, погрязшему в грехах, и предсказал ему скорую гибель, истолковав смысл появившихся на стене пророческих огненных слов. Композиционное построение, пластическое и живописное решение картины еще типично академические. Но в ней уже сказалась сила суриковского темперамента. Клубок переплетающихся тел пирующих, цветные одежды, золото,

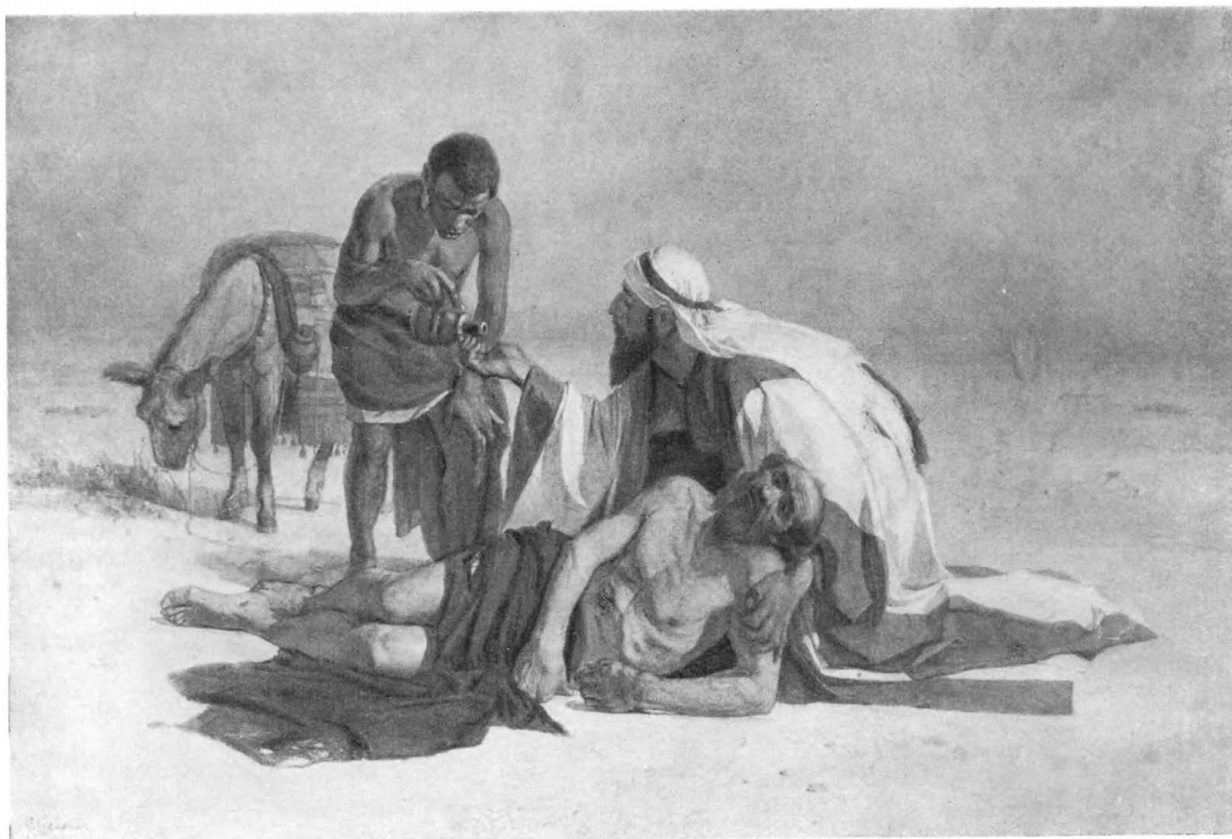
¹ «Обед и братовство Петра Великого в доме князя Меншикова с матросами голландского купеческого судна, которое Петр I, как лоцман, провел от о. Котлина до дома генерал-губернатора».

² С. Глаголь. В. И. Суриков.— В сб.: «Наша старина», вып. 2. Пг., 1917, стр. 67.

³ Эскиз создан на сюжет «Египетских ночей» Пушкина.



*В. Суриков. Петр Великий перетаскивает суда из Онежского залива
в Онежское озеро для завоевания крепости Нотебург у шведов.
Фрагмент.*



В. Суриков. Милосердный самарянин. 1874 год.

Красноярский краеведческий музей

драгоценные камни, перья, ленты, цветы, фрукты — все это образует эффектно построенное зрелище, но в то же время хорошо передает драматизм момента. Роскошному окружению царя Валтасара противопоставлен пророк Даниил в простом темно-зеленом плаще, поднятой рукой указывающий на грозную надпись, вспыхнувшую на стене.

Суриков умело использует резкий фосфорический свет, исходящий от надписи, и сильным освещением и глубокими тенями смело лепит объемы фигур и предметов. При этом полуобнаженные тела с протянутыми и заломленными в отчаянии руками в потоке света кажутся почти мраморными, что оправдывает их скульптурный характер, столь принятый в академических композициях. За картину «Пир Валтасара» Суриков получил первую премию. Репродукция с нее была опубликована и привлекла внимание к яркому таланту молодого художника.

Соревнуясь на вторую золотую медаль, Суриков написал картину «Милосердный самарянин» (1874, Красноярский краеведческий музей; стр. 14, 15), изображающую обессиленного путника и участливо склонившихся над ним самарянина и негра-слугу. В трактовке фигур старика-путника и самарянина еще



В. Суриков. Милосердный самарянин. Фрагмент.

чувствуется академическое штудирование натурщиков, но в других отношениях эта картина является шагом вперед в художественном развитии Сурикова. Ему удается воссоздать атмосферу знойного дня в дикой пустыне, передать яркий солнечный свет, проникающий в складки одежды самарянина. Особенно хороша в картине фигура негра; художник убедительно передал темный цвет его лица, фактуру густых курчавых волос, тон мускулистого тела с ярко-красной повязкой на бедрах и то напряжение, с которым негр осторожно цедит драгоценную воду из фляги.

В том же году Суриков создает картину «Княжий суд» (1874, Гос. Третьяковская галерея, стр. 17)¹, представляющую интерес уже потому, что это была его первая большая работа на сюжет из русской истории².

Изображенный эпизод относится к раннему периоду введения христианства на Руси. Перед старым князем, вершащим суд, изображены две группы персонажей, разделенные небольшим пространством. Слева женщина, стоя на коленях, бьет челом; она пришла на суд вместе со своими детьми. Справа — фигура ответчика, перед которым, как бы заслоня виновного от княжеского гнева, стоит другая женщина с грудным ребенком на руках и с девочкой, ухватившейся за подол матери. Вероятно, князь разбирает дело о нарушении его подданным нового церковного законодательства, строго преследующего пережиток общинно-родового строя — многоженство. Ответчик — один из воинов того пестрого княжеского войска, которое набиралось из разных племен восточных славян, и контраст его с воинами княжеской дружины в блестящих кольчугах и шлемах очень нагляден. Это — типичный варвар южнорусских степей, житель еще дохристианской Руси. Его длинный колчан волочится по земле, вместо обуви — какие-то полулапти, ноги обмотаны холстинами. И этот полудикий оборванец гордо стоит перед князем, выпятив грудь, и, подняв голову, с независимым видом слушает читаемое монахом обвинение.

Несмотря на несколько эскизный характер письма и неравноценность намеченных образов, «Княжий суд» имеет свои достоинства, принципиально отличающие эту раннюю работу Сурикова на тему русской истории от обычных академических заданий. Хотя композиции не хватает собранности и жанровый момент превалирует над драматическим, подход к трактовке события иной, чем в «Пире Валтасара». Художник отказывается от патетики жестов; на смену компоновке пластически выразительных групп приходит размещение фигур согласно их значению в изображенном событии. Интерес к простым людям древней Руси побуждает Сурикова выдвинуть их на первый план, противопоставив им князя с его

¹ Возникновение этой картины было связано с той борьбой, которую вела внутри Академии группа профессоров (Ге, Клодт), предложивших, чтобы при соискании золотых медалей учащимся вместо сюжетов задавались темы из русской истории. Соискатели применительно к заданным историческим темам должны были сами придумывать сюжеты и могли проявить при этом свою самостоятельность. Отстаивая это предложение, Ге в качестве примера назвал две темы из русской истории, одна из которых была: «Столкновение двух элементов — христианского и языческого — во времена Владимира».

² Работа 1870 года «Убийство Лжедмитрия» до нас не дошла.



В. Суриков. Княжий суд. 1874 год.
Гос. Третьяковская галерея.

окружением. Смело намечено колористическое решение: общая коричнево-желтая гамма оживлена ударами белого, темно-алого и синего; яркий дневной свет усиливает живописную звучность картины. Нарастание реалистических элементов в трактовке темы и в построении композиции позволяет — при всех различиях идейно-художественного уровня — видеть преемственную связь между ученической работой «Княжий суд» и знаменитой картиной «Утро стрелецкой казни».

Получив за время учения в Академии все положенные награды и медали, Суриков был допущен к программе на большую золотую медаль: «Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, сестры его Береники и проконсула Феста» (1875, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 19*).

Тема, предложенная Академией, представляла для художника большие трудности. Сюжет был лишен действия и драматизма. Распространено мнение о том, что для Сурикова эта тема была мертвой и бессмысленной и не могла его захватить. Однако это не вполне соответствует действительности: Увлеченный в те годы историей раннего христианства с его подвижниками и мучениками, художник находил в этих подвижниках «величие и силу духа». Суриков увидел в Павле самостоятельного мужественного человека, сильного своей верой. В последующем творчестве Сурикова — в «Стрельцах», «Морозовой» — эта тема получит дальнейшее развитие.

Сила творческой фантазии Сурикова придала жизнь этому отвлеченному сюжету. Он показал в картине столкновение различных религиозных мировоззрений. Христианство, иудаизм и римское язычество — вот три религии, которые достаточно ясно сопоставлены художником в образах Павла, Агриппы и Феста.

Суриков стремился конкретизировать и индивидуальности участников спора: Ирод-Агриппа — смуглый высокий мужчина с тонким горбатым носом, низким лбом, крупными чувственными губами и большой черной бородой. На его лице — следы усталости пресыщенного восточного владыки. Вместе с тем он больше, чем другие, понимает существо спора, и лицо его выражает внимание человека, который внезапно услышал для себя что-то новое и значительное. Совершенно иным предстает проконсул Фест, искушенный в диспутах римлянин, придворный и дипломат, проникнутый скептицизмом. Но и его, язычника, которому, казалось бы, должны быть безразличны споры между иудеями и христианами, видимо, беспокоит новое вероучение, проповедуемое Павлом. Наконец, в лице Павла Суриков создал образ религиозного фанатика, целью жизни которого стала проповедь своей идеи и завоевание все большего числа ее приверженцев.

Полностью преодолеть трудности этой неблагоприятной темы Суриков не смог; в симметрии композиционного решения, в тщательности моделировки объемов и прорисовки складок одежды, в суховатой, несколько отвлеченной серо-коричневой гамме чувствуются еще приемы академических «программ», но некоторые образы и, прежде всего, проникнутый духовной мощью образ Павла свидетельствовали о большом таланте Сурикова и о высокой профессиональной подготовке, полученной им за годы обучения в Академии.



В. Суриков. Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, сестры его Береники и проконсула Феста. 1875 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Прогрессивная часть профессоров Академии решительно отстаивала присуждение Сурикову большой золотой медали (а вместе с ней и трехгодичной поездки за границу в качестве пенсионера Академии). Однако консервативные педагоги взяли верх, и медаль художнику не была присуждена.

Когда после дополнительных ходатайств Академии художеств Сурикову в виде исключения разрешено было на два года поехать на казенный счет за границу, художник отказался от этого предложения. Он принял заказ на исполнение для строящегося в Москве храма Христа Спасителя четырех росписей на тему истории вселенских соборов. Заказ этот хорошо оплачивался, и Суриков решил собрать таким образом необходимые средства для того, чтобы затем в течение нескольких лет иметь полную независимость для самостоятельной творческой работы.

Заказчики в лице «комиссии по построению храма» и ее экспертов потребовали от Сурикова приглашенной и безликой живописи в духе официального благочестия; было запрещено изображать на этих картинах «еретиков» (Ария, Македония, Нестория и др.), строить композиции следовало так, чтобы зритель

чувствовал, что инакомыслящие находятся где-то рядом, но за пределами картины; отцов церкви нужно было изображать благообразными и т. д. Хотя Суриков упорно сопротивлялся требованиям заказчиков, все же во многом ему пришлось уступить. Образы, задуманные смело и характерно, под влиянием навязанных художнику «поправок» стали стандартно иконописными. И все же, как показывает сохранившаяся настенная роспись: «4-й Вселенский собор»¹, тот живописный темперамент, который обнаружился в картине «Пир Валтасара» и который не смог выявиться в выпускной академической программе, напомнил о себе во «Вселенских соборах».

Новый период в жизни художника начался с переезда в Москву. Сообщая об этом В. А. Никольскому, Суриков писал: «Приехавши в Москву, попал в центр русской народной жизни, я сразу стал на свой путь»². Суриков почувствовал ту особенность Москвы, о которой писал Белинский: «Москва есть город древний, исторический, город предания, представительница народного духа»³. Сурикова поразили старинные московские здания, кремлевские стены, Красная площадь, древние соборы и т. д. Все эти старинные сооружения, которые в глазах петербургских жителей выглядели как музейные памятники далеких столетий, как следы давно минувших дел и нравов, живо напомнили Сурикову условия сибирского старинного быта. Последовательность этапов жизни художника — Красноярск — Петербург — Москва — имела большое значение в его ощущении национального народного уклада. Европейский Петербург помог Сурикову остро почувствовать в Москве древнюю столицу допетровской, средневековой Руси, а в сибирский период русская старина открывалась художнику в совершенно не музейной, а в своеобразной, красочной, живой жизни.

Суриков вспоминает: «Началось здесь в Москве со мною что-то странное. Прежде всего почувствовал я себя здесь гораздо уютнее, чем в Петербурге. Было в Москве что-то гораздо больше напоминавшее мне Красноярск, особенно зимою. Идешь, бывало, в сумерки по улице, свернешь в переулок, и вдруг что-то знакомое, такое же, как и там, в Сибири. И, как забытые сны, стали все больше и больше вставать в памяти картины того, что видел и в детстве, а затем и в юности, стали припоминаясь типы, костюмы, и потянуло ко всему этому как к чему-то родному и несказанно дорогому»⁴. Во время прогулок в сумерках возле кремлевских стен, когда сгущавшаяся темнота начинала скрадывать все очертания, в воображении Сурикова возникали неясные, но увлекающие образы: то покажется, что у стены «стоят какие-то люди в старинном русском одеянии, или почудится, что вот-вот из-за башни выйдут женщины в парчевых душегрейках и с киками на головах. Да так это ясно, что даже остановишься и ждешь, а вдруг и в самом деле выйдут.

¹ Находится в Музее истории атеизма и религии в Ленинграде.

² «В. Суриков. Письма». М.—Л., 1948, стр. 139.

³ В. Белинский. Ответ «Москвитяину». — Полное собрание сочинений, т. 10. М., 1956, стр. 229.

⁴ См. С. Глаголь. Указ. соч., стр. 69.



В. Суриков. Утро стрельцовой казни. 1881 год.

Гос. Третьяковская галерея.

И скоро я подметил, что населяю окрестности этих стен знакомыми мне типами и костюмами, теми, которые я столько раз видел на родине, дома»¹. Для Сурикова, как для исторического живописца, наступило своего рода художественное прозрение. «Старые дрожжи,— как Толстой говорил,— поднялись». Здесь же, на Красной площади, возле Лобного места и Василия Блаженного,— вспоминает Суриков,— «вдруг в воображении вспыхнула сцена Стрелецкой казни, да так ясно, что даже сердце забилось»².

Сказанное поясняет, какую роль в формировании таланта Сурикова играла Сибирь и сибирские впечатления, полученные в годы детства и юности, как повлияли особенности его биографии на весь строй его искусства. Но какой бы тесной ни была связь биографии художника с его творчеством, ею одной нельзя объяснить ни идейного содержания, ни художественного стиля автора, ни основного направления его искусства. Все это определяется теми социальными предпосылками и конкретными историческими условиями, в которых происходило развитие творчества Сурикова.

Талант Сурикова сформировался и выявился в основных произведениях с конца 1870-х по 1900-е годы — период, который Ленин определил как «пореформенную, но дореволюционную эпоху»³. Работа над «Утром стрелецкой казни» проходила в то время, когда всю Россию охватили крестьянские бунты и создалась революционная ситуация. С конца 70-х годов, наряду с борьбой крестьян против остатков крепостничества, возникают забастовки, пробуждается к борьбе молодой рабочий класс России. Обострение социальных противоречий и рост революционного движения народных масс обусловили подъем передового русского искусства во всех его областях.

Интерес Сурикова к петровской эпохе понятен. Вопрос о петровских преобразованиях и об их влиянии на дальнейшее развитие России снова приобрел в те годы актуальность, и оценка петровских реформ не случайно связывалась с анализом тяжелых последствий для народа грабительской реформы Александра II⁴.

Революционные демократы в своих статьях пореформенного периода подчеркивали насильственный характер реформы 1861 года, навязанной народу царским правительством и повлекшей за собой усиление эксплуатации трудящихся. Проводя

С. Глаголь. Указ. соч., стр. 69.

² М. Волошин. Указ. соч., стр. 55.

³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 22.

⁴ В годы первой революционной ситуации 1859—1861 годов по вопросу о реформах Петра I шла горячая полемика между людьми разных политических направлений. Перед реформой 1861 года революционные демократы, споря с выразителями реакционно-помещичьих охранительных взглядов, выступавшими против освобождения крестьян, подчеркивали положительные стороны петровских преобразований, ссылаясь на них как на «пример» для правительства Александра II. Во время второй революционной ситуации 1879—1880 годов, когда грабительский характер освобождения крестьян стал очевиден, революционно-демократическая мысль, не отрицая прогрессивности петровских реформ, выступила против чрезмерной переоценки их либеральными историками, замалчивающими их ограниченность и недостатки (именно такую критическую по отношению к либеральной историографии позицию заняли, развивая идеи Чернышевского, в пореформенные годы Герцен, Огарев, а также Шелгунов и другие).



В. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент.

историческую параллель, Огарев указывал, что не только со времен Петра, но уже с Алексея Михайловича «дело пошло не на развитие свободного народного самоуправления, а на создание сильного государственного единства посредством насилия». Огарев писал: «Мы не станем входить в подробности,— легко или трудно поддавался народ этому перевороту, сколько он противился, сколько он бунтовал, сколько жертв было принесено водворению немецко-канцелярского порядка и православно-канцелярской церкви; мы не станем говорить о Стеньке Разине и о Пугачеве, но мы спрашиваем: каким образом сохранилось старообрядчество?» Затем Огарев напоминает о стрелецких казнях, осуществленных Петром, которые стоили «не меньше жизней, чем кровопролитная война»¹.

¹ Н. Огарев. Избранные социально-политические и философские произведения, т. 1. М., 1952, стр. 633, 645.

Бросается в глаза, насколько близки вопросы, затронутые Огаревым, к кругу идей, волновавших Сурикова на всем протяжении его творчества.

Демократическим взглядам на петровскую эпоху противостояли широко распространенные идеи монархической пропаганды, повлиявшие и на трактовку стрелецких бунтов в русской исторической литературе, беллетристике, театре и изобразительном искусстве. В рисунках Д. Янцена, К. Штейбена, П. Медведева, М. Зиновьева и других, в картинах даже таких художников, как К. Трутовский, А. Корзухин, в многочисленных иллюстрациях и т. д. стрельцы изображались с грубой тенденциозностью; тексты подписей поясняли, что это — «разнузданная чернь», «кроважидные злодеи», дерзнувшие посягнуть на царя — «помазанника божьего». Реакционная монархическая пропаганда получила новый толчок в 1872 году в связи с празднованием 200-летнего юбилея со дня рождения Петра I.

Картина Сурикова грянула как гром. Среди множества льстивых, покрытых юбилейным гляncем картин и рисунков, восхвалявших идеального царя — Петра, она с огромной художественной силой раскрыла одну из страниц трагедии, пережитой народными массами Руси в то переломное время, напоминала о страданиях народа при реформах, насильственно проводимых сверху крепостническим государством и его первым помещиком — царем, т. е. напоминала о том, о чем до Сурикова никто из исторических живописцев не задумывался. Близость к жизни народа пореформенной и дореволюционной России помогла Сурикову глубоко и по-новому увидеть петровскую эпоху в ее противоречиях, взглянуть на нее с точки зрения народа.

Суриков не был одинок в своем стремлении преодолеть фальшь официозно-монархической историографии и пересмотреть в свете передовых идей петровский период русской истории. Рядом с ним выступают другие великие деятели русской художественной культуры: Л. Толстой работает над историческим романом из петровской эпохи — «Начало», М. Мусоргский создает «Хованщину», И. Репин пишет «Царевну Софью».

Картина «Утро стрелецкой казни» (1881, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 21) по своему замыслу, композиции, колориту, образам и трактовке далеких событий 1698 года является подлинно новаторским произведением. Создание этой картины сразу же выдвинуло Сурикова в ряд выдающихся художников.

Суриков избрал момент, непосредственно предшествующий началу казни, чтобы избежать натуралистических подробностей и сосредоточить внимание зрителей не на физических страданиях, крови и трупах, а на человеческих чувствах, мыслях и характерах. «Кто видел казнь, тот ее не нарисует»¹, — говорил Суриков. — «У меня в картине крови не изображено и казнь еще не начиналась... Торжественность последних минут мне хотелось передать, а совсем не казнь»². Вместе с тем Суриков нигде не затушевывает передаваемую им трагедию, — перед близящейся

¹ Я. Тепин. Суриков. — «Аполлон», 1916, № 4-5, стр. 33.

² М. Волошин. Указ. соч., стр. 56.



В. Суриков. Угро стрельцкой казни. Фрагмент.

развязкой обнажен ее внутренний смысл, раскрытию которого подчинены все средства изображения, но средства *художественные*, а не натуралистические.

Суриков показывает Красную площадь в холодный осенний день. Небо затянуто серыми облаками, лишь у горизонта желтеет полоска рассвета. На немощной площади грязь, лужи воды тускло поблескивают в разъезженных колеях, от мокрой земли поднимаются слои тумана. В хмуром освещении вырисовываются причудливые очертания Василия Блаженного и толпа народа вокруг привезенных на казнь стрельцов. Утренняя мгла приглушает контуры и очертания фигур и зданий. Но лобное место с черной доской, ряды виселиц, кружащееся в небе воронье напоминают о казнях. Этот сумрачный пейзаж весь проникнут эмоциями, соответствующими настроению толпы, переживаниям провожающих стрельцов близких (*стр. 23*). Исторический лиризм пейзажа¹ усиливает образное звучание картины.

Толпе народа, связанной с пестрой архитектурой Василия Блаженного, противопоставлены справа стоящая вдоль кремлевской стены шеренга преображенцев и группа приближенных Петра — бояр и иностранцев (*стр. 25*). Среди них верхом на лошади — Петр, наблюдающий за приготовлениями к казни. Две силы показаны в непримиримом столкновении: стрельцы, олицетворяющие древнюю Русь, и Петр с его регулярными полками, утверждающий новую, европеизированную Россию.

Впервые с такой ясностью показана здесь история России как история народа. Главным героем картины является народ древней Руси. Толпа простых людей занимает две трети всего полотна. Это отнюдь не безлика серая масса и отнюдь не чисто количественно обозначенная толпа «вообще». Каждый персонаж в толпе — это образ, индивидуальность, со своей биографией, своим характером и переживаниями. И в то же время толпа не рассыпается на сумму отдельных индивидов, а образует внутренне связанный организм и живет своей жизнью, волнениями и страстями. Это присущее произведениям Сурикова «хоровое начало» позволяет говорить и об образе толпы в его картинах.

Композиция «Утра стрелецкой казни», на первый взгляд, кажется хаотичной — случайное нагромождение телег, стрельцов, их родственников, стражников, лошадей, колес, упряжек и т. д., сгрудившихся в необыкновенной тесноте у лобного места. Но на самом деле художник дал необыкновенно точное и продуманное композиционное решение, которое является подлинным достижением реализма. Принципиальная новизна построения заключается в том, что композиция картины не имеет единого центра, толпа народа расчленяется на несколько композиционных узлов, связанных между собой как последовательные моменты развивающегося действия. Каждый из осужденных стрельцов составляет центр, вокруг которого группируются родные и близкие, а также стражники-солдаты.

Внутри композиционных групп раскрывается многообразие переживаний и рельефно выявляются человеческие характеры. Родные и близкие осужденных

¹ Эта сторона творчества Сурикова в дальнейшем повлияла на многих русских художников: А. Васнецова, М. Нестерова, А. Рябушкина, С. Иванова, А. Бенуа, Е. Лансере и других.



В. Суриков. Угро стрелецкой казни. Фрагмент.

стрельцов охвачены отчаянием и болью, тогда как сами стрельцы и в эти последние минуты прощания с жизнью продолжают упорно думать свою думу. Поэтому характеры стрельцов по сравнению с характерами окружающих их родных и близких выглядят более сильными, могучими, мысли и чувства — более масштабными, что придает их последним минутам перед казнью ту торжественность, о которой говорил Суриков.

Одна из особенностей композиции картины состоит в том, что поведение каждой группы персонажей построено по точной партитуре развертывания «сквозного действия» — приготовлений к казни. Тщательно разработаны для всех стрельцов и показаны различные моменты приближения казни, отсчитывается время, оставшееся каждому из осужденных. При этом Суриков тонко измеряет это время средствами художественного иносказания. Одно из них — это свечи в руках осужденных: свеча горит, ее задувают, она только что погасла — и фитиль еще дымится, она давно остыла и брошена на землю.

Трагические события как бы постепенно развертываются слева направо. Слева в телеге изображен лежащий стрелец, понуро склонивший голову над ровно горящим пламенем свечи. Возле этого стрельца нет никого — ни провожающих, ни солдат. Его время еще не пришло, и он последний в очереди смерти. Правее в телеге, провожаемый женой и матерью, сидит рыжий стрелец. И к нему еще не подошли солдаты; повернувшись к Петру, стрелец смотрит на царя яростным взглядом. К чернобородому стрельцу уже приступили, — солдаты отмыкают замок, скрепляющий ножные кандалы, жена снимает с плеч осужденного кафтан (стр. 27). Чернобородый стрелец с силой сжимает свечу, как древко копья, и исподлобья, взглядом загнанного волка смотрит на группу петровских вельмож. Еще ближе к смерти старый, седой стрелец, которого оплакивают девушка и мальчик (стр. 29). Солдат таскивает со старика голубой кафтан и, взяв из его руки свечу, задувает ее. В глубине виднеется фигура стрельца, которого торопит преображенец. Но прежде чем сойти с телеги, стрелец, встав во весь рост, глубоким поклоном прощается с народом и с жизнью. Впереди, правее, — уже сошедший с телеги стрелец. С него уже сняли кафтан и шапку, они брошены на землю вместе с тлеющей свечой. Преображенцы ведут этого стрельца к виселицам, оторвав от рыдающей жены и сына. Наконец, на самом переднем плане одиноко сидит на земле стрельчиха; в отчаянии обхватив голову руками, она прижимает к лицу холодную свечу и заплатанный стрелецкий кафтан — все, что осталось ей на память об уведенном на казнь кормильце.

Так повествовательное начало, столь сильно развитое в живописи передвижников, Суриков мудро, по-новому использует в последовательной логике композиционных узлов.

Чем ближе к Петру, тем энергичнее хлопочут вокруг осужденных стрельцов солдаты-преображенцы, тем короче время, отделяющее стрельцов от смерти. В левой части картины в образах рыжего и чернобородого стрельцов с наибольшей силой выражены решимость, неукротимый дух сопротивления и борьбы. В образе



В. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент.

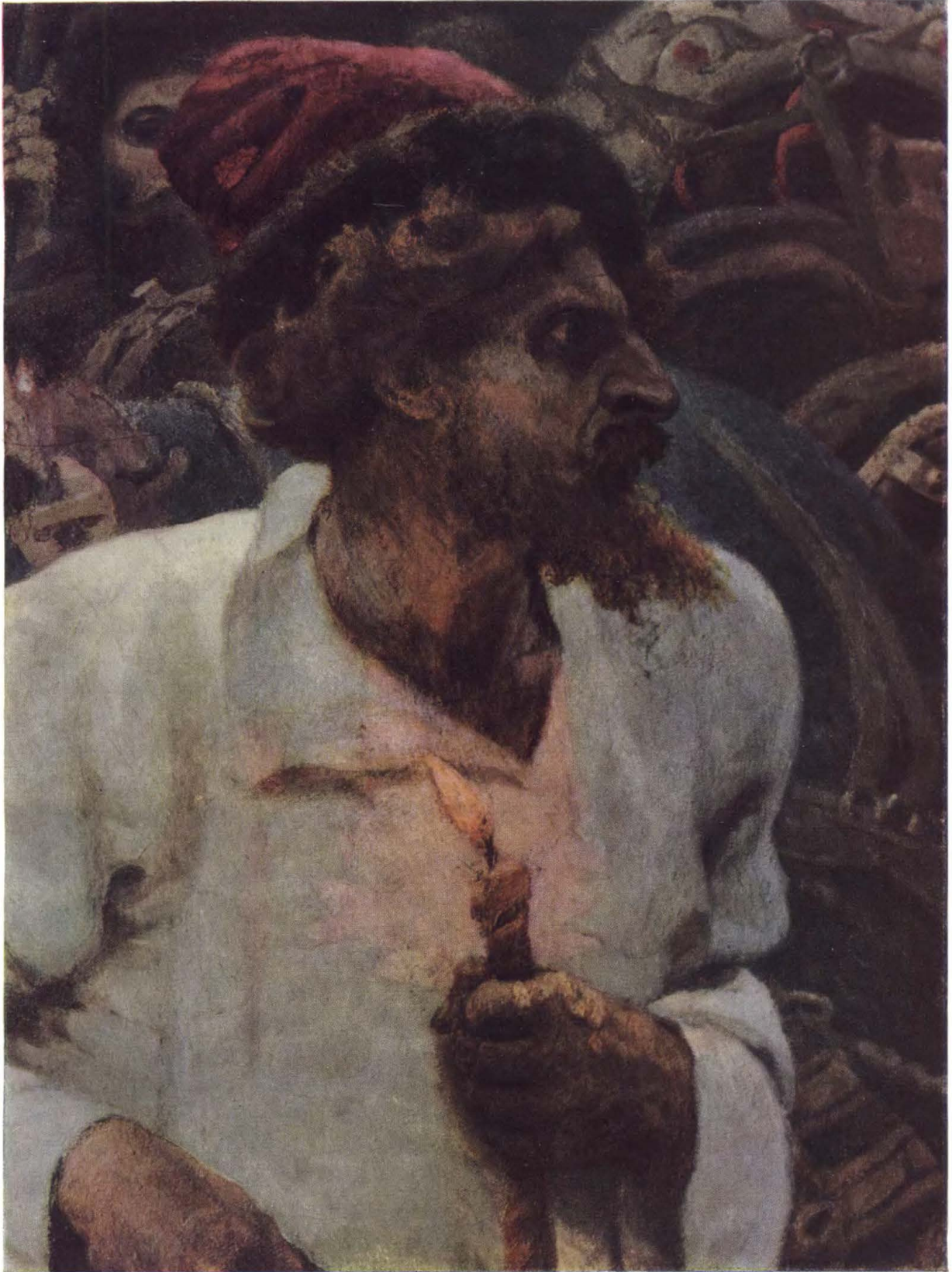


В. Суриков. Рыжебородый стрелец. Эскиз к картине.
«Утро стрелецкой казни». Карандаш. 1879 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

рыжего стрельца сила духа, неукротимая ярость стрелецких мятежей достигли своего кульминационного выражения. Не случайно именно между этим стрельцом и Петром происходит поединок взглядов, в котором раскрыта вся непримиримость столкнувшихся сил. Образ рыжего стрельца, видимо, очень рано выкристаллизовался в представлении художника. На самом первом эскизе композиции 1878 года отчетливо различается горбоносый профиль стрельца; на обороте другого листа, на котором Суриков перерисовал портрет Петра с гравюры В. Фэйсорна, как антитеза Петру намечен профиль рыжебородого стрельца; на ранних этюдах карандашом и маслом 1879 года (Гос. Третьяковская галлерей; стр. 30) характер и яростный взгляд стрельца уже полностью выражены.

Рыжий стрелец (*цветная вклейка*) — наиболее буйный. И скрученные за спиной руки, и забинтованная нога в колодке — важные детали, дополнительно раскрывающие его образ, его неукротимый нрав: пытки не сломили, а лишь еще больше ожесточили его. И еще одна красноречивая деталь — остроконечная стрелецкая шапка с меховой опушкой дерзко сдвинута на бок: рыжебородый стрелец — единственный из всех стрельцов, привезенных на казнь, не снял шапку ни перед царем, ни перед богом, хотя и держит зажженную свечу — символ покаяния и молитвы. Рыжий стрелец проникнут верой в правоту своего дела, поэтому он полон неумной ненависти к своим врагам и самому главному из них — Петру. И когда ястребинозоркий взгляд рыжего стрельца увидел в этой толпе Петра, все тело стрельца напряглось и рванулось, глаза сверкнули, ноздри его острого, как клюв хищной птицы, носа раздулись от гнева, и весь он устремился навстречу Петру. Кажется,



В. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент.

если бы не крепкая веревка, впившаяся в локти, если бы не тяжелый брус колодки, стиснувшей его ноги, стрелец так и кинулся бы на Петра, чтобы свести с ним счеты за все обиды, притеснения и истребление стрелецкого сословия. А сейчас, связанный и скованный, он может лишь взглядом передать бушевавшие его чувства. И он молча смотрит на Петра. Но что это за взгляд! Сколько в нем силы, упорства и палящей ненависти. И так смотрит бунтовщик-стрелец на царя всея Руси!

Петр (*стр. 33*), словно почувствовав на себе этот обжигающий яростью взгляд, в свою очередь устремляет на мятежного стрельца ответный взор, гневный, решительный и неумолимый. Нисколько не смягчая жестокости расправы Петра с участниками стрелецких бунтов и сочувственно показав стрельцов и страдания их семей, Суриков в то же время проявляет историческую объективность и в изображении сил противоположного лагеря. Петр Великий передан им с суровой правдой; художник постиг характер Петра, который с детства привык видеть в стрельцах источник смуты, опору Софьи и приверженцев косной старины, вечную опасность для его прогрессивных преобразований, для дела всей его жизни — создания новой России. Художник создал правдивый образ, в котором нет ни льстивого юбилейного глянца, ни обличительной утрировки. Петр трактован в картине как историческое лицо, чьи поступки диктуются не личной прихотью, а принципами. Ликвидация стрельцов была для Петра условием создания новой регулярной армии, оплота русского национального государства.

Но и стрельцы были поставлены всем ходом преобразований, подрывавших самые условия их существования, в безвыходное положение. В картине Сурикова предстают эти две непримиримые силы: стрельцы, олицетворяющие старую, патриархальную Русь, сходящую с исторической сцены, и Петр с его регулярными полками, олицетворяющие новую, европейскую Россию. Суриков в ярких, незабываемых образах картины показал, как в борьбе этих сил каждая обладает долей истины и черпает в одностороннем сознании своей правоты и пафос, и страстное стремление отстаивать свои жизненные принципы. Трагическая развязка вытекает при этом с объективной необходимостью из самой сущности столкнувшихся сил и обусловлена неумолимым ходом истории. На этой основе возникает и грозный поединок взглядов Петра и рыжего стрельца, и взаимодействие других персонажей картины. Но за трагическими противоречиями петровской эпохи Суриков сумел показать и перспективу истории.

Интересны характеристики тех солдат-преображенцев, которые находятся в самой гуще толпы, охраняя приговоренных. За деловитостью хлопот и суровостью исполнения долга видно их стремление скрыть человеческое сочувствие к стрельцам. Замечателен образ солдата-преображенца, лицо которого виднеется в просвете между чернобородым стрельцом и его женой. Это типичное русское лицо, на которое опасности и невзгоды военной жизни наложили свой отпечаток. Открытое и честное, с прямым твердым взглядом, оно говорит о чувстве воинского долга, о дисциплине, свойственной новому регулярному русскому войску, созданному

Петром. Все это сближает рассматриваемый образ петровского солдата с образами суворовских чудо-богатырей, которых Суриков воссоздаст много лет спустя в картине «Переход Суворова через Альпы». Поместив образ солдата рядом с упорным в своей косности чернобородым стрельцом, Суриков не только сопоставил разные характеры, но и показал коренное различие старого, отжившего стрелецкого войска и новой, регулярной армии.

В колористическом отношении «Утро стрелецкой казни» — первая большая картина Сурикова, — хотя и уступает его последующим работам, имеет все же немалые достоинства. Главное из них то, что колорит исторической картины Суриков искал на основе реализма, используя своеобразие цветового строя древнерусских памятников архитектуры¹ и старинных тканей одежды (телогреи, сарафаны, разноцветные кафтаны стрельцов и т. д.) и наблюдая взаимоотношения тонов природы в конкретных условиях реального освещения на открытом воздухе². Многие из того, что было намечено в колорите «Утра стрелецкой казни», получит свое полное развитие и осуществление в «Боярыне Морозовой», «Ермаке» и других картинах. Однако сила и яркость цветовых сочетаний в «Утре стрелецкой казни» ослаблена. Картина написана в тонально сдержанной, несколько затемненной гамме³, верно передающей пасмурное освещение мглистого туманного утра и общее впечатление от события: в толпе стрельцов мерцают огоньки свечей, особенно заметные в сером туманном воздухе и отбрасывающие рефлексы на белые рубахи смертников. Вся сцена благодаря этому приобретает тревожный, жуткий характер, хотя ее колористическое решение еще не достигло той звучности красок, которой добивался мастер в своих последующих произведениях.

Картина «Утро стрелецкой казни», выставленная 1 марта 1881 года (в день казни народовольцами Александра II), вызвала ожесточенные споры. «Закоренелые, сильные характеры стрельцов — это главный аккорд всей драмы... — читаем мы в „Художественном журнале“.— Перед этими характерами, которые идут на смерть с тою же силой, как и на бой... тут остановится каждый мыслящий человек и задумается... Тут сила человеческого духа, а не его немощь»⁴. Репин писал, что картина Сурикова производит «впечатление неотразимое, глубокое на всех... у всех написано на лицах, что она — наша гордость на этой выставке»⁵. «Да, все

¹ По сообщению О. В. и П. П. Кончаловских, Суриков «обожал Василия Блаженного» и всю его декоративную роспись. Он подарил Историческому музею этюд «Василий Блаженный».

² Суриков вспоминал: «Я с 1878 года уже пленеристом стал: „Стрельцов“ тоже на воздухе писал» (М. Волошин. Указ. соч., стр. 60).

³ Суриков первый понял, что картина излишне зачернена. «Я сам был в этом виновен», — говорил он, объясняя свое желание добиться того, чтобы огоньки свечей, зажженных в руках приговоренных, в самом деле светились. — «И вот вместо того, чтобы достигнуть этого контрастом красок, я, не замечая того, придал общему тону картины грязный оттенок. Я достиг общего впечатления, которого хотел, но за счет общего тона» (С. Глаголь. Указ. соч., стр. 70).

⁴ Сторонний зритель. Художественные заметки. В. И. Суриков. — «Художественный журнал», 1881, № 4, стр. 224—227.

⁵ Письмо И. Е. Репина П. М. Третьякову 27 февраля 1881 года. — В кн.: «И. Е. Репин и П. М. Третьяков. Переписка». М.— Л., 1946, стр. 47.



В. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент.

порядочные люди тронуты картиной»¹. Напротив, реакционная печать яростно обрушилась на картину Сурикова. Славянофильская аксаковская «Русь» стремилась доказать, что революция в России — «плод нерусских начал», что против русского царя якобы никогда не восставала «русская борода и русский кафтан», а самовольное «стрелецкое буйство оскорбляло прежде всего народ» — эту «истинную опору престола». Такое истолкование произведения художника приводило монархическую газету к естественному для нее выводу: картину Сурикова «положительно на выставку принимать не следовало»².

«Утро стрелецкой казни» — важнейшее произведение Сурикова: в нем выражена его художественно-эстетическая и философско-историческая программа, из этой картины органически вытекают сюжеты его двух следующих произведений. Мысль Сурикова, захваченная борьбой стрельцов и Петра — трагическим столкновением сил эпохи реформ, — развивается одновременно в двух направлениях от этого времени, охватывая события допетровской эпохи («Боярыня Морозова») и послепетровской Руси («Меншиков»). Все вместе эти картины образуют как бы трилогию, раскрывающую русскую историю в ее противоречиях и трагических конфликтах³. Пролог этой трагедии — раскол русской церкви, — разыгравшийся еще при отце Петра, Алексее Михайловиче, раскрыт Суриковым в «Боярыне Морозовой». Кульминация столкновения нового со старым и поражение старины показаны в «Утре стрелецкой казни». И, наконец, эпилог этой исторической трагедии — «Меншиков в Березове» — как бы подводит итог петровской эпохе. «Морозова» была задумана раньше, но написан был прежде «Меншиков»⁴.

В «Меншикове» Суриков выразил мысли и воплотил образы, возникшие в его воображении в процессе работы над «Стрельцами». Кроме того, работа над картиной, где изображены всего четыре человека в размер натуры (в «Стрельцах» событие написано с большего расстояния, и фигуры гораздо меньше натуральной величины), ставила перед Суриковым новые задачи. Развернутая, углубленная психологическая характеристика каждого образа и соответственно более сложные колористические задачи подготавливали художника к созданию многофигурного монументального полотна «Боярыня Морозова». Сказанное, однако, вовсе не означает, что «Меншиков в Березове» в творческом развитии Сурикова имеет значение только переходного этапа между «Стрельцами» и «Морозовой». Не надо забывать, что «Меншиков» и «Морозова» — картины очень разные, каждая из них требовала своих, совершенно особых, только для нее подходящих приемов и художественных средств.

Письмо И. Е. Репина В. И. Сурикову 3 марта 1881 года. — В кн.: И. Е. Репин. Письма художникам и художественным деятелям». М., 1952, стр. 39.

² К. М. IX Передвижная выставка картин. — «Русь», 1881, № 26, 27.

³ Подробный разбор этих трех картин см. в кн.: В. Кеменов. Историческая живопись Сурикова. 1870—1880-е годы. М., 1963.

⁴ Первый эскиз «Боярыни Морозовой» был создан в год окончания «Стрельцов» — в 1881 году, но затем Суриков отложил работу над этой темой и к весне 1883 года написал «Меншикова», а затем вернулся к «Морозовой», закончив картину в 1887 году.



В. Суриков. Меншиков в Березове. 1883 год.

Гос. Третьяковская галерея.

«Меншиков в Березове» (1883, Гос. Третьяковская галерея; *цветная вклейка*) — такое же блистательное достижение творчества Сурикова, как и «Боярыня Морозова». И если бы художник написал «Меншикова» не раньше, а после «Морозовой», он вряд ли мог бы сделать это с большим совершенством, чем сделал в 1883 году. «Меншиков в Березове» входит в число шедевров мировой живописи.

Особенность творчества Сурикова — умение изображать в своих исторических картинах движения народных масс. «Я не понимаю действия отдельных исторических лиц без народа, без толпы. Мне нужно вытащить их на улицу»¹. Не является ли в таком случае картина «Меншиков в Березове» отклонением Сурикова от его принципов, не поглотила ли в данном случае внимание художника личная драма Меншикова и его семьи? В литературе о Сурикове такой взгляд получил довольно широкое распространение. Но с этим согласиться нельзя. По своему идейному содержанию картина «Меншиков в Березове» составляет необходимое звено в ходе философско-исторических раздумий Сурикова о России.

В «Утре стрелецкой казни» Суриков выразил свое представление о противниках Петра, увидел черты национального характера в непокорных мощных людях древней Руси. Упорные в своей приверженности к национальной старине, не знающие еще верных путей борьбы, но убежденные в своей правоте, такие люди были показаны в образах стрельцов. По силе характера и убежденности стрельцам противопоставлен в этой картине по существу только Петр.

Но Суриков отлично понимал, что Петр один никогда не смог бы произвести такой крутой ломки древних, многовековых устоев, если бы он, как пишет Добролюбов, не опирался на созревшие в стране стремления, на те «желания и силы, которые по частям рассеяны были в массе народной»². И в осуществлении своих целей Петр находил приверженцев в разных сословиях, в среде служилого дворянства и даже в выходцах из народа. В картине «Утро стрелецкой казни» эти яркие характеры людей петровского лагеря были верно намечены, но раскрыты далеко не полностью. Между тем работа над историческими материалами так насытила творческое воображение художника, что он увлекся характерами людей, осуществлявших петровские реформы, — характерами, в которых ничуть не меньше, чем в стрельцах, проявились русские национальные черты. Среди убежденных приверженцев дела Петра Великого, несомненно, колоритнейшей фигурой был Меншиков.

Падение Меншикова, самого крупного государственного деятеля из оставшихся после смерти Петра Великого «птенцов гнезда Петрова», подготовленное интригой «иностранной партии» — Остерманом, Левенвольде, Минихом, Бироном, — открыло дорогу иностранным карьеристам к управлению русским государством.

¹ Слова Сурикова, сказанные А. И. Новицкому: См.: А. Новицкий. История русского искусства, т. II, ч. 2. М., 1897.

² Н. Добролюбов. Первые годы царствования Петра Великого. — Собрание сочинений, т. 3. М.—Л., 1962, стр. 119—120.

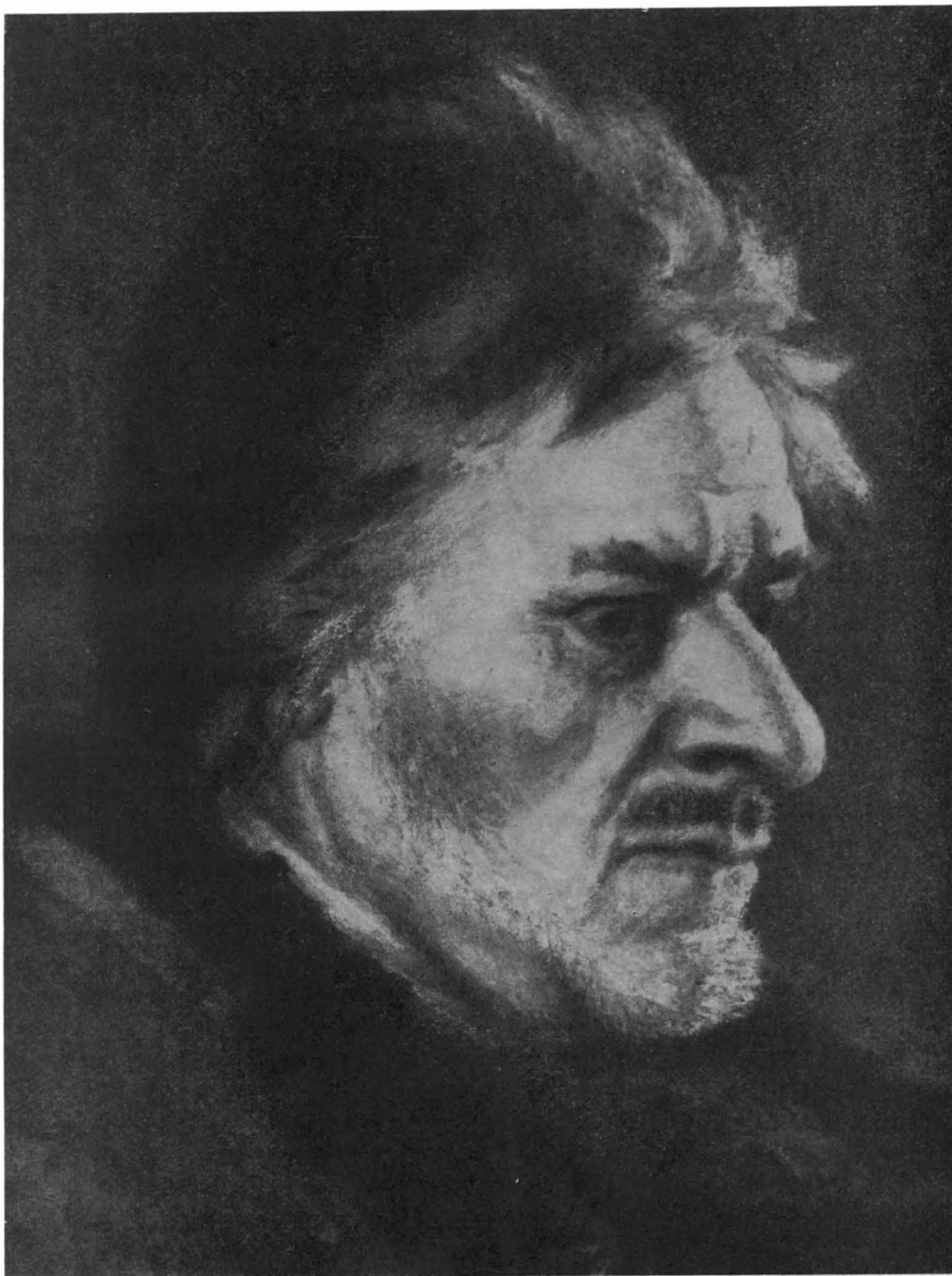
Возникшее в тот период засилье «служилых иноземцев» всех видов продолжало существовать в политической, экономической и культурной жизни России и в 70—80-х годах XIX века, оскорбляя национальную гордость народа. Суриков затрагивал поэтому весьма актуальные вопросы современной ему российской действительности¹; в то же время его картина проникнута подлинным историзмом.

Место действия картины — полутемная бревенчатая изба в глухом сибирском городке Березове, куда Меншиков был отправлен в ссылку с семьей, где он вскоре умер и где вслед за ним умерла и старшая дочь Мария. У стола в глубокой задумчивости сидит в простом овчинном тулупе сам Меншиков — светлейший князь Римской и Российской империй, герцог Ижорский, генералиссимус, маршал и проч. и проч. У его ног примостилась Мария, еще недавно «обрученная невеста императора». Слева от отца — его сын Александр, несмотря на молодость еще недавно имевший высокий придворный чин. Справа — младшая дочь Александра, она одна не поддавалась гнетущему настроению и читает книгу. Дети Меншикова — в дорогой одежде из бархата, атласа, парчи. Чувствуется, что над этой семьей пронеслась страшная буря, вырвала их из иной жизни, совсем из другого мира и бросила на край света, в ледяную сибирскую пустыню.

Бросается в глаза несоответствие между всем обликом Меншиковых и окружающей их предметной средой. Но это несоответствие нельзя сводить лишь к одному противопоставлению недавней роскоши и наступившей бедности. В самом этом контрасте содержится определенный исторический смысл. Окружение Меншиковых составляет не только жалкая, убогая бревенчатая изба. Целый угол в ней занят красивыми и дорогими предметами. Здесь образа старого письма с клеймами и иконы в богатых золотых и серебряных окладах; старопечатная гравюра с заставкой и текстом молитвы; лиловый платок с древнерусской золотой вышивкой и на нем старинная Псалтырь; ручная кадильница, ладанница, расписанная цветочками. Во всех этих предметах нет ничего грубого и убогого, напротив, все здесь красиво и торжественно; освещенный светом алой лампы, весь этот угол овеян поэзией старины.

Все эти предметы вместе с бревенчатыми стенами и низким потолком темной избы составляют ту материальную среду, которая выражает дух древней, допетровской Руси. Именно с этой средой в целом, а не только с бревнами и земляным полом бедной, закопченной избы контрастируют великолепные петербургские наряды детей Меншикова, вносящие в старую избу дух новой, европеизированной России XVIII века. (Для того чтобы попасть в подобную избу, Меншикову вовсе не обязательно было ехать в далекий Березов; в точно таких же низких,

¹ С фактами засилья иностранцев в России Суриков столкнулся раньше, — они были заметны и в подборе профессоров в Академии художеств, где судьбы русской живописи вершили вовсе не по заслугам и таланту назначенные иностранные «генералы от искусства». Много о засилье иностранцев в русской торговле и промышленности Суриков узнал из обличительных текстов и многочисленных фактов, содержащихся в книге М. К. Сидорова, когда рисовал «Картины из жизни Петра Великого на Севере» для Политехнической выставки 1872 года.



В. Суриков. Меншиков в Березове. Фрагмент.

темных, убогих избах продолжало жить все многомиллионное крестьянское население России, быт которого остался совершенно не затронутым петровской европеизацией). В этом выразительном сопоставлении деталей обстановки, осознанных в своем образном значении,— еще одна возможная тема для размышлений, на которую наталкивает зрителя картина Сурикова.

Необычайно яркий пример такого столкновения вещей составляет изумительный по выразительности «исторический натюрморт», находящийся на столе: старинная церковная рукописная книга со славянскими «буквицами» и раскрашенными заставками и шведский шандал — витой золоченый подсвечник, образцом для которого послужил художнику шандал Петра I из собрания Оружейной палаты. С этими двумя предметами, знаменующими две разные исторические эпохи, композиционно связаны фигуры младших детей Меншикова: сын машинально счищает застывшие капли воска с шандала, дочь читает рукописную книгу.

Картина «Меншиков в Березове» многими путями и ассоциациями подводит зрителей к мыслям о России петровской эпохи и о тех превратностях, которые испытали соратники и воспитанники Петра после его смерти.

Меншиков трактован как типичный русский человек, вышедший из простого народа. Любимец Петра I, Меншиков прожил бурную жизнь. Он сражался с турками, казнил стрельцов, воевал со шведами, возводил на болоте Петербург, строил корабли, обучал войска, организовывал торгово-промышленные «кумпанства», вел дипломатические переговоры, снабжал армию и флот и т. д. Его деятельность была проникнута пафосом преобразования России, и сам он был причастен к величию этого пафоса. А падение Меншикова показывает, какова была судьба деятелей этого типа в послепетровской России. И не случайно многие передовые представители русской культуры в падении Меншикова видели удар, нанесенный делу Петра, и наглядный пример победы «иностранный партии» в борьбе за власть в российском государстве; Суриков разделял это мнение.

Конечно, такой взгляд на Меншикова односторонен, так как недостаточно учитывает все стороны его деятельности, все грани его природы. Вместе с несомненными заслугами Меншикова, как талантливого полководца и крупного государственного деятеля петровской эпохи, известны его корыстолюбие, стяжательство, честолюбие, властная надменность, готовность круто расправиться со всяким, кто пойдет против его интересов.

Суриков не идеализирует Меншикова, и на его лице, как оно трактовано художником в картине, можно заметить отпечаток и этих качеств природы «Светлейшего», без чего образ не был бы до такой степени конкретным и убедительным. В общем замысле картины «Меншиков в Березове» Сурикова больше всего интересуют те черты личности Меншикова, которые являются наглядными следами сформировавшей его бурной эпохи петровских преобразований. Сурикова также увлекает задача передать сложную психологию этого необыкновенного человека в момент трагического перелома судьбы, раскрыть внутренний мир «полудержавного властелина» — русского простолюдина, сумевшего благодаря природному уму,



*В. Суриков. Мария Меншикова. Этюд к картине
«Меншиков в Березове». Акварель. 1882 год.*

Собрание семьи художника.

энергии, воле обстоятельств достичь вершины могущества, а затем свергнутого и обреченного закончить свою бурную жизнь в глухой березовской ссылке.

Меншиков изображен на картине в срубленной им самим избе. На грубо сколоченном стуле Меншиков сидит свободно, уверенно, непринужденно, с почти царственным достоинством. Во всей его осанке, в сжатой в кулак руке видна натура, привыкшая повелевать. Мощная кисть руки, огрубевшая от физической работы, но украшенная массивным алмазным перстнем,— деталь, превосходно напоминающая биографию Меншикова. В чертах лица (*стр. 37*) чувствуются ум, энергия и решительность. Хотя Суриков знал, что Меншиков в ссылке отпустил

бороду, он изобразил Меншикова с бритым лицом и полоской усов петровского офицера, подчеркнув этим, что перед нами соратник Петра Великого, подполковник Преображенского полка. Князь Меншиков изображен человеком исполинского роста; сидя, он едва умещается под низким потолком тесной избы. Эта непропорциональность фигуры и помещения (за что часто упрекали Сурикова) есть, однако, сознательный художественный прием, подчеркивающий несоответствие между полным величием, силой и энергией Меншиковым и вынужденной пассивностью, на которую он обречен в ссылке, — пассивностью, противоречащей всей сущности его характера и всему опыту прожитой им жизни. Теперь, в ссылке, единственная деятельность, которая осталась Меншикову, — это деятельность мысли. Меншиков поглощен мыслью — долгой и упорной, тревожной и неотступной. При внешне статичной композиции картина полна скрытой динамики. Непрерывное напряжение мыслей Меншикова — вот что составляет главное внутреннее движение в картине.

В образе Меншикова с шекспировской силой переданы полнота и многогранность характера. Суриков показал в Меншикове не только опального вельможу, но и отца в окружении своей семьи, страдающего из-за горя, которое он ей причинил. Известно, что, несмотря на любовь старшей дочери Марии к ее жениху молодому графу Сапеге, Меншиков, руководствуясь расчетами в придворной интриге, расторг обручение. Он добился того, что Мария была объявлена невестой двенадцатилетнего мальчика — им же посаженного на престол императора Петра II. Но это не помогло укреплению власти Меншикова; вместе с отцом в Березов была сослана Мария — «поруганная невеста императора». Вид медленно угасающей Марии (стр. 41), хрупкая натура которой не вынесла ударов судьбы, служит неммым укором Меншикову. Ее образ написан с потрясающей силой. Молчаливые страдания Марии и в то же время ее безропотность и кротость еще более усиливают его муку.

В создание этого образа Суриков вложил все свои душевные силы. Натурой художнику послужила его горячо любимая жена, которая уже в то время сильно болела и через несколько лет умерла. Написанный с нее акварельный этюд для образа Марии Меншиковой (1882, собрание семьи художника; стр. 39), превосходно передающий болезненность бледной молодой женщины, зябко кутающейся в бархатную шубку, является подлинной жемчужиной акварельного творчества Сурикова.

Погружен в свои невеселые думы и молодой сын Меншикова — Александр (стр. 43), не по летам серьезный юноша, который по воле отца был оторван от увлекавших его инженерных наук ради шаткой придворной карьеры и перед ссылкой занимал высокий пост обер-камергера императора, терпя от него обиды. Все три фигуры — опального князя, его старшей дочери и сына — композиционно сгруппированы вместе, что подчеркивает общность их эмоционального состояния, выраженного также мрачной цветовой гаммой с преобладанием темных серых, синих и коричневых тонов.



В. Суриков. Меншиков в Березове. Фрагмент.

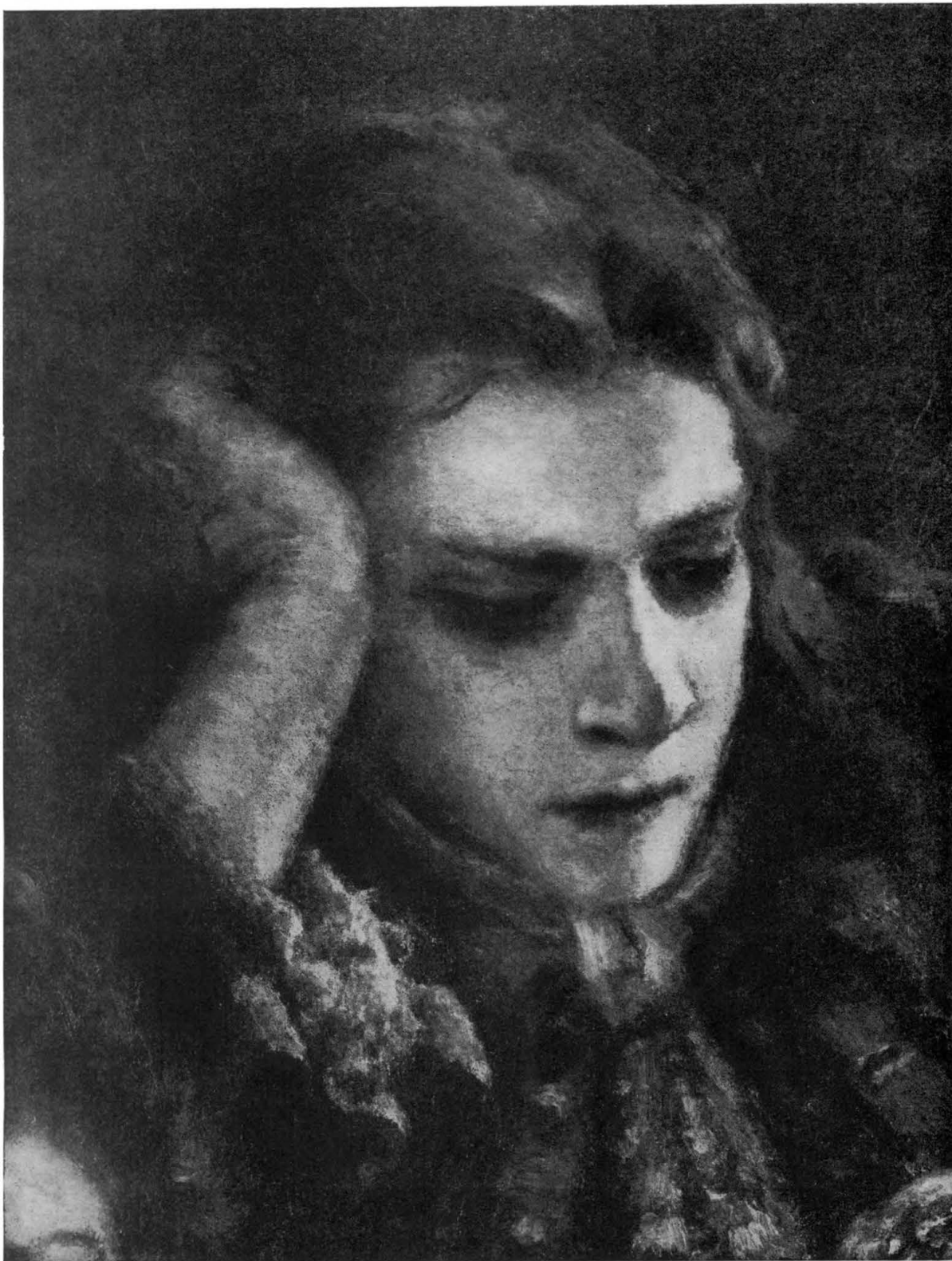
Этой группе противостоит образ младшей дочери — Александры (стр. 45), которая чтением вслух стремится рассеять общее уныние и своей заботливостью, всем своим приветливым обликом вносит жизнерадостную ноту в мрачную атмосферу жилища опальной семьи. Характер этого образа подчеркнут и живописными средствами — платьем из голубой парчи, затканной розовыми цветами, душегреей, расшитой тесьмой. Золотистые вьющиеся волосы Александры озарены скользящим светом и обрамляют ее цветущее, румяное лицо. В ней одной сосредоточились избыток жизненных сил, оптимизм, энергия, приспособляемость к обстановке — черты, которые унаследованы ею от отца и сейчас служат тому, чтобы подержать Меншикова в его несчастье.

В психологической и исторической характеристике Меншикова Суриков достиг вершин, о которых только может мечтать любой художник. Здесь полное слияние автора с внутренним миром своего героя, момент высокого художественного прозрения, позволивший Сурикову так глубоко заглянуть в душу поверженного властителя и проникнуться его думами и переживаниями. Значительность человеческого характера и масштабы образа Меншикова в картине Сурикова убеждают зрителя, что о чем бы ни были эти мысли и терзания сосланного петровского любимца, они не могут ограничиваться узколичными рамками, ибо его личная трагедия и трагедия близких ему людей были тесно сплетены с судьбами России.

Суриков сумел заставить зрителя почувствовать в образе Меншикова всю трагедию сломленного могущества, горечь бессилия перед торжеством противников — иностранных карьеристов, принявших участие в борьбе за власть после смерти Петра I. Неудавшаяся жизнь сына Меншикова — характерна как судьба молодого человека, которого при Петре начали было воспитывать в новых понятиях о человеческом достоинстве, готовить умелого, знающего, энергичного и нелицеприятного слугу отечества. Теперь петровские питомцы оказались ненужными, стали цениться иные качества — лесть, угодничество, ловкость в интригах, светские манеры. Умиравшая от чахотки Мария — одна из русских девушек, душевный мир которых сложился под влиянием новых представлений петровской эпохи, потребовавшей от недавней затворницы терема европейской образованности и эмансипации и породившей новый склад человеческих чувств.

Внутренний мир Меншикова не сводится к мелкой злобе, раздражению, мстительности и т. д. (хотя, конечно, если бы ему вернуть власть хоть на минуту, рука «Светлейшего» не дрогнула бы в расправе с врагами). Духовная жизнь Меншикова связана с размышлениями о России, поэтому так многообразны в картине оттенки выражения его задумчивого лица.

Суриков изображает Меншикова — опытного государственного деятеля — обреченным на бездействие, на пассивное доживание своей жизни именно тогда, когда Петра Великого не стало и Россия особенно нуждалась в людях его закала. Тем самым подчеркивается смысл происшедших в русской истории перемен. По образному выражению историка Соловьева, Петр со своими сподвижниками



В. Суриков. Меншиков в Березове. Фрагмент.

заканчивает «богатырский отдел русской истории». Суриковская картина о Меншикове показывает этот закат петровской эпохи и начало того позорного периода русской истории, когда иностранные проходимцы, воспользовавшись слабостью русской монархии XVIII века, начали управлять Россией. Падение Меншикова было предreshено самым ходом русской истории послепетровского времени, и интрига его врагов лишь ускорила дело. В судьбе Меншикова отразилось изменение исторических судеб России, русского народа после смерти Петра. Вот почему в картине Сурикова чувствуется дыхание истории, а в маленькой сибирской избе показана развязка бурной жизни, завершение целой полосы исторических событий России, связанных с именем Меншикова. Судьба ближайшего петровского соратника и его детей — не только личная семейная драма. В картине Сурикова заключено трагическое содержание в том смысле, в каком понимал его Пушкин, говоря: «Что развивается в трагедии?.. Судьба человеческая, судьба народная»¹.

Всего два года отделяют «Меншикова в Березове» от «Утра стрелецкой казни», но за это время полностью созрело живописное мастерство Сурикова. В «Меншикове» автор предстал как изумительный, тончайший колорист. Не случайно в разгар работы над «Меншиковым» Суриков создал замечательные акварели, да и ряд этюдов к «Меншикову» выполнен акварелью.

Техника акварели с ее тонкими заливками красок, рассчитанными на просвечивание сквозь верхние слои нижних, а также на просвечивание бумаги, могла подсказать Сурикову смело примененные им в «Меншикове» многократные жидкие прописки и лессировки по корпусной подготовке, что создало глубокие и сложные цвета, сочетания, богатые тонкими оттенками, и превратило красочный слой в драгоценный сплав, звучные тона которого напоминают мерцание самоцветов.

Такого качества живописи не было в «Утре стрелецкой казни», где некоторая затемненность картины уменьшила ее цветовую насыщенность и возможность передать сложные рефлексы, отбрасываемые разноцветными предметами друг на друга, и нежные переливы оттенков, возникающие при этом. В результате из двух колористических решений, примененных автором в «Утре стрелецкой казни», одно из которых — смелый контраст ярких цветовых пятен, уравновешивающих друг друга в стройном гармоническом аккорде, а другое — внешне сдержанные, близкие друг к другу тона, приведенные к единству и богатые внутренними оттенками, изменчивостью нюансов и переходов,— из этих двух решений в «Утре стрелецкой казни» ни одно не смогло получить полного развития. Зато в каждой из следующих двух картин Суриков поочередно осуществил одно и другое из этих возможных решений.

В «Боярыне Морозовой» — колорит «ковровый», узорчатый, где яркие цвета одежды, золотого шитья, декоративных росписей и орнаментов звучат сильными,

¹ А. Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах, т. VII. М., 1958, стр. 625.



В. Суриков. Меншиков в Березове. Фрагмент.

гармоническими аккордами, хорошо выделяясь на фоне белого снега, на плетере, а их звучание в условиях ровного рассеянного света ясного зимнего дня обладает длительной устойчивостью. В колорите «Меншикова» цветные сочетания тяготеют к большому единству близких темно-серых, коричневых глубоких тонов, сдержанность которых оправдана полусумраком закопченной сибирской избы с замерзшим оконцем. Поэтому в «Меншикове» и самые цвета предметов, и светосила цветов совсем иные, чем в «Морозовой», и Суриков нашел совершенно другие приемы и средства для выявления их живописного богатства.

Изба в «Меншикове» имеет два источника освещения. Через заледеневшее, покрытое инеем оконце проникает полоса белесого, холодного света, которая, скудно освещая боковую притолоку окна, падает сверху в правый угол избы и незаметно растворяется в полумраке комнаты. Это направление света подчеркнуто ясно видной струей морозного воздуха, который врывается в помещение сквозь скважину в оконном стекле.

Другой источник света — божница с иконами и горящей перед ними алой лампадой — дает свет теплый, желтоватый; вместе с рефlekсами, отбрасываемыми золотыми и серебряными окладами икон, он падает из верхнего правого угла избы вниз и влево; лучи его пересекают косой поток дневного, оконного света. Неровное горение лампады и морозная струйка, дующая из окна, вносят непрерывное движение в свето-воздушную среду, влияют на светосилу цветов окружающих предметов. Трепетный характер непрерывного усиления и ослабления светосилы цвета в сумраке избы заставляет многоцветные тона различных предметов то вспыхивать, то угасать, мерцать и переливаться оттенками.

Таким образом, общее решение композиции «Меншикова в Березове», где за внешней статичностью чувствуется глубокая внутренняя динамика, скрытое эмоциональное напряжение, определяют не только линейно-пластическое построение, размещение фигур в пространстве и трактовка их психологического состояния, но и особенности всего цветового строя картины — ее колорит.

Как было отмечено выше, от «Утра стрелецкой казни» в творчестве Сурикова идут две линии: одна — к «Меншикову», другая — к «Боярыне Морозовой», в допетровскую эпоху. В то время в расколе русской церкви проявилась борьба между традициями старины и нововведениями, сказалось первое трагическое столкновение между воззрениями народа и церковными реформами, навязанными самодержавием с целью преобразовать церковь в послушное орудие монархической власти. Борьба против этих реформ со стороны народных масс, протестовавших против сопровождавшего их усиления социального гнета, была исторически обусловлена — так же как исторически обусловлены были прогрессивные преобразования Алексея Михайловича и Петра I. В силу незрелости масс эта борьба нередко шла под флагом защиты старины, как это было в стрелецких бунтах, облекалась в формы религиозных движений, каким был раскол. Победа сил, осуществлявших реформы, над такими незрелыми народными движениями протеста была предопределена общим направлением исторического развития. Судьба этих дви-



В. Суриков. Боярыня Морозова. 1887 год.

Гос. Третьяковская галерея.

жений, несмотря на поразительную силу характеров и фанатическую стойкость их участников, была исторически обреченной и потому объективно трагической. Именно эту трагедию народных масс древней Руси (впервые показанную в «Утре стрелецкой казни») отразил Суриков в «Боярыне Морозовой». Суриков подошел к расколу с демократических позиций (в русской исторической науке уже появились написанные с этих позиций труды А. П. Щапова) и почувствовал за национально-религиозной формой движения раскола социальные причины трагедии народа.

Суриков открыл действительно трагическую коллизию, пролог которой относится еще ко времени Алексея Михайловича, когда государство, унифицируя церковь, начало насильственно насаждать греческую церковную обрядность и преследовать веками сложившиеся обычаи и обряды русской церкви. Подобный же метод насильственного насаждения иноземных порядков, но уже в области гражданской жизни страны, позднее применял в своих реформах сын Алексея Михайловича, Петр I. Естественно, что народные массы в своей борьбе против правящих верхов вдвойне чувствовали свою правоту: они восставали против усиления социального гнета при Алексее Михайловиче и Петре, и в то же время в их бунтарстве сказывалась оскорбленная национальная гордость.

В условиях России конца 80-х годов XIX века, когда революционная ситуация сменилась периодом реакции, царское правительство жестоко преследовало демократические свободы. Усилилась погромно-черносотенная деятельность полиции и преследование иноверцев Священным Синодом и его обер-прокурором Победоносцевым. В этих условиях обращение Сурикова к далекому историческому прошлому России отнюдь не было уходом от современности. Напротив, демократический протест против произвола самодержавия и казенной церкви, преследовавшей раскольников, утверждение прав и активной роли женщины в общественной жизни, борьба за национальное достоинство русского народа, раскрытие самобытного характера русской культуры — весь этот круг проблем, содержащихся в картине «Боярыня Морозова», живо волновал передовое общественное мнение современной Сурикову России.

Но Суриков не «осовременивает» историю, а правдиво воссоздает древнюю Русь XVII века, передавая историческую конкретность изображаемого события и человеческих характеров. Героиней этой картины явилась женщина, самоотверженно вступившая в борьбу с царской властью и смело идущая на гибель во имя своей идеи. И это выдвижение женщины как центральной фигуры картины также о многом говорило современникам, ибо у всех в памяти были бесстрашие и самоотверженность участниц движения революционного народничества — Софьи Перовской, Веры Фигнер, Веры Засулич и других передовых женщин России 70—80-х годов, чья борьба против царской власти заканчивалась тюрьмой, ссылкой, смертной казнью. По отзыву Веры Фигнер, которая, будучи в ссылке, познакомилась с суриковской «Боярыней Морозовой» по гравюрному воспроизведению, гравюра произвела на нее волнующее впечатление: «...решимость идти до конца;

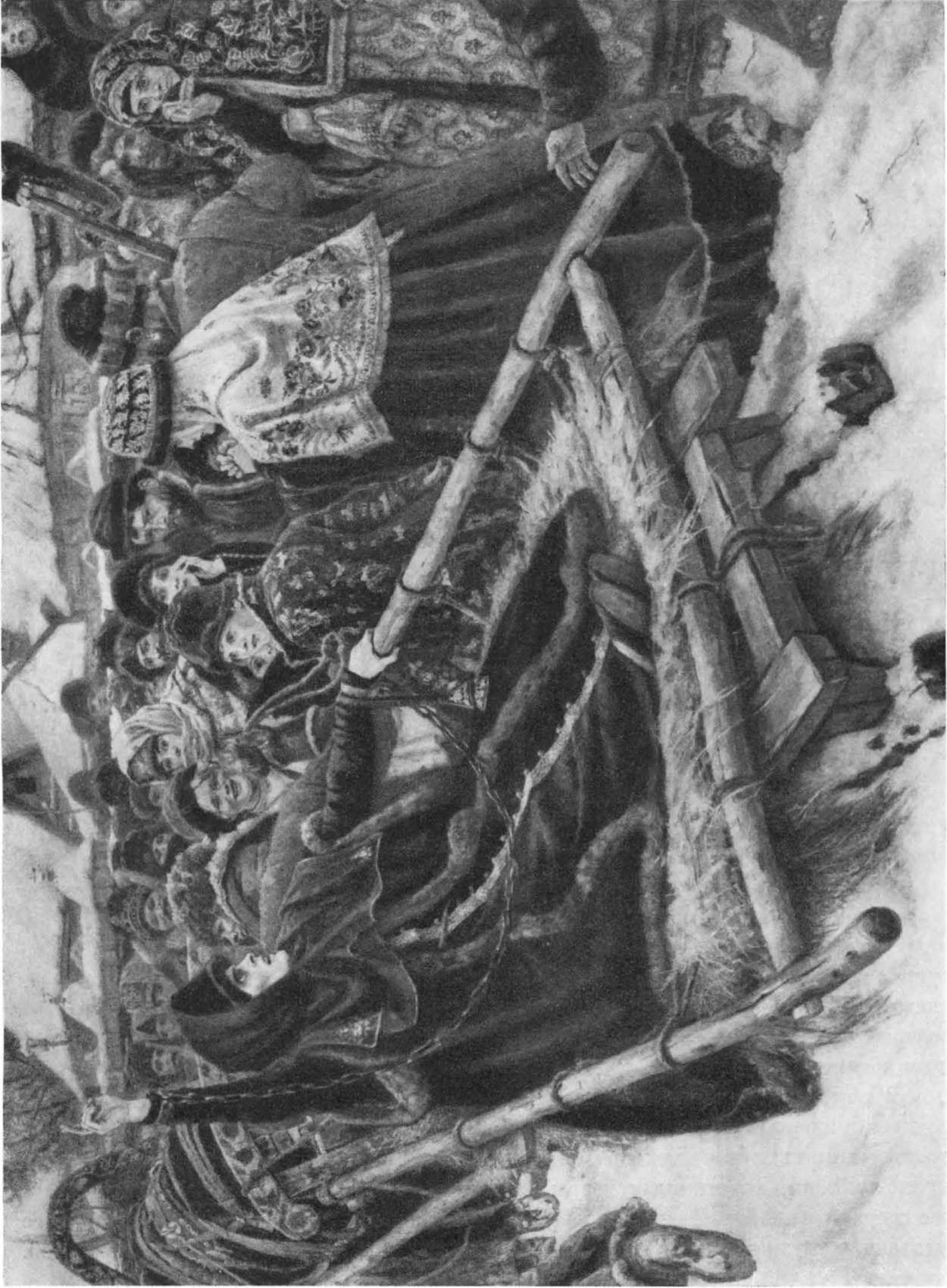
вызывающе, с двуперстным крестным знаменем поднятая рука, закованная в цепь... Гравюра говорит живыми чертами: говорит о борьбе за убеждения, о гонении и гибели стойких, верных себе. Она воскрешает страницу жизни... 3 апреля 1881 г. Колесницы царубийц... Софья Перовская»¹.

Исключительно актуальное значение картины «Боярыня Морозова» выходило далеко за пределы религиозных споров. Следует напомнить, что решительная борьба Морозовой против никонианских церковных новшеств развернулась пять лет спустя после ссылки патриарха Никона, в годы, когда в России бушевала крестьянская война Степана Разина, и что боярыня Морозова в своих обличениях и протесте выступала непосредственно против царя. Правительство Алексея Михайловича считало Морозову опасной бунтовщицей и не остановилось даже перед применением к знатной, почитаемой всеми боярыне, родственнице царя, пыток и дыбы, угрожало сжечь заживо бесстрашную раскольницу, но в то возбужденное время предпочло тихо расправиться с ней, уморив ее заточением в земляной яме городка Боровска.

Сюжетом картины (1887, Гос. Третьяковская галерея; *цветная оклейка*) Суриков избрал момент, когда закованную в цепи боярыню Морозову, по приказу царя, на убогих крестьянских дровнях везут по улицам Москвы, чтобы для большего унижения и позора подвергнуть ее насмешкам и глумлению толпы. Посредине большого продолговатого холста, во всю его ширину, на серо-белом зимнем фоне вытянулась, словно широкая лента, толпа народа. Темная полоса толпы оживлена цветными пятнами одежд и узорочьем древнерусского шитья. Голубой, малиновый и лиловый бархат, желтый и белый шелк, расшитые цветами атласные, шелковые и парчовые ткани, мерцающие золотом, серебром, жемчугом и цветными камнями,— все это создает ощущение нарядной красочности. Но это первое радостное зрительное ощущение сразу же нарушается трагической нотой — черным пятном, врезающимся в разноцветный фриз толпы и раскалывающим его надвое. Крестьянские дровни с полулежащей на соломе Морозовой в черной монашеской одежде, словно широкая ладья, разрезающая волны, движутся, удаляясь от зрителя (*стр. 49*). Движением саней толпа разделена на две неравные группы. В правой части толпы, стоящей на фоне старинной церкви, преобладают люди, сочувствующие Морозовой. В левой, фоном которой служит гражданская архитектура, видны хохочущие лица недругов боярыни, издевающиеся над ней, либо лица равнодушных зевак, с любопытством рассматривающих Морозову.

Хотя все огромное полотно картины заполнено множеством ярких фигур, выразительных, запоминающихся образов и типов, внимание зрителя сразу приковывается к темному силуэту Морозовой, к призывному жесту поднятой вверх правой

¹ В. Фигнер. Полное собрание сочинений, т. 1. М., 1928, стр. 252—253. См. также: С. Гольдштейн. Произведения Сурикова в оценке современной ему критики.— В сб.: «В. И. Суриков». М., 1948, стр. 141—159; Т. Юрова. К вопросу о замысле картины «Боярыня Морозова» В. И. Сурикова.— «Искусство», 1952, № 1, стр. 81—83.



В. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент.



*В. Суриков. Голова Морозовой. Эгюд к картине
«Боярыня Морозова». 1886 год.*

Гос. Русский музей.

руки с двуперстным знаменем. И в процессе дальнейшего восприятия картины, когда зритель постепенно охватывает все ее части и образы, взгляд его постоянно возвращается к этой центральной фигуре, служащей как бы «замком», скрепляющим всю композицию.

В композиционном выявлении образа боярыни Морозовой большая роль принадлежит живописно-колористическому началу. На пестром, разноцветном фоне толпы четко выступает черная монашеская одежда Морозовой. При этом наиболее яркие цветовые сочетания и узоры даны художником поодаль от Морозовой, ближе к краям картины. В середине полотна, где написана часть толпы, наиболее удаленная от зрителя и составляющая непосредственно фон фигуры Морозовой,

красочная гамма приглушена и смягчена голубоватой дымкой пространства. На этом фоне резкая черная одежда Морозовой выступает контрастным силуэтом, подчеркнутым внизу желтой соломой и белым снегом. И решающий удар этого цветового построения: на черном фоне монашеской одежды, треуха и платка — бледное, белее снега, лицо Морозовой.

Подготовленное такими постепенными переходами от яркой цветовой пестроты краев к приглушенной дымке средней трети картины, затем к черному пятну одежды, это белое лицо с большими фанатически горящими глазами царит над всем окружением и потрясает зрителя своей необычайной духовной силой, своей особенной трагической красотой, несущей следы перенесенных страданий. (Суриков говорил, что облик Морозовой напоминал ему Настасью Филипповну Достоевского.) Лицо Морозовой и прекрасно и страшно в одно и то же время. Оно страшно своим слепым фанатизмом, аскетической бледностью впалых щек, неестественным блеском глаз. Оно прекрасно своими тонкими одухотворенными чертами, своим вдохновенным призывом, страстностью самоотверженного порыва. «Персты твои тонкостны, очи твои молниеносны», — говорил о Морозовой Аввакум. И такую написал ее Суриков. Это тип особенной духовной красоты, отличающей человека, прошедшего через горнило страданий, которые не надломили, а еще более закалили его дух (недаром бояре, тщетно пытавшие Морозову и не сумевшие ни огнем, ни дыбой добиться от нее отречения от старой веры, говорили: «эта баба сущий Стенька Разин»). Непоколебимая вера боярыни Морозовой и составляет пафос этого образа.

Взаимоотношение Морозовой с каждым из участников и свидетелей события, составляющих толпу, разработано Суриковым с исключительной силой. Благодаря рельефности типов и характеров, благодаря глубине проникновения Сурикова в психологию людей давно минувшей эпохи перед нами разворачивается грандиозная эпопея народной жизни древней Руси. Примечательно, что картина Сурикова, создававшаяся в годы наибольшего распространения народнических теорий о «герое и толпе», явилась, по существу, решительным опровержением этих теорий. У Сурикова народ — отнюдь не серая безликая пассивная «масса», покорно и бездумно следующая за «героем»; напротив, народная толпа, запрудившая улицу древней Москвы, состоит из ярких личностей, неповторимо своеобразных типов и характеров. И вместе с тем толпа не рассыпается на независимые друг от друга отдельные индивидуальности; напротив, ей присуща глубокая внутренняя связь. В «Боярыне Морозовой», может быть, еще более, чем в «Стрельцах», народ, толпа, масса обретает новое качество. Она выступает не только как совокупность ярких образов, но и сама как нечто целое представляет собой самостоятельный художественный образ.

Такая необыкновенная рельефность народной массы, сила и определенность характеров, интенсивность переживаний, будучи огромным достоинством создаваемой картины, в то же время увеличивала трудности Сурикова как только он приступил к образу самой боярыни Морозовой. Художник впоследствии расска-

зывает: «Я на картине сперва толпу написал, а ее после. И как ни напишу ее лицо — толпа бьет. Очень трудно ее лицо было найти. Ведь сколько времени я его искал. Все лицо мелко было. В толпе терялось»¹. «Мне нужно было, чтобы это лицо доминировало над толпой, чтобы оно было сильнее ее и ярче по своему выражению, а этого-то передать и не удавалось. Я дошел до того, что даже стал подумывать, не притушить ли мне толпу, не ослабить ли яркость выраженных в ней переживаний, но жалко было поступиться и этим»². Художник продолжал поиски в ряде многочисленных этюдов. Один из ранних (Голова женщины в черном платке, 1886, Гос. Русский музей; *стр. 50*) дает изображение простого женского лица с неправильными чертами, бледного, со светлыми глазами, молитвенно возведенными кверху. Такое лицо, конечно, не могло сравниться с выразительными лицами толпы, которые его заглушали.

После долгих поисков Суриков, наконец, нашел нужную ему модель (вероятно, начетчицу-старообрядку, приехавшую с Урала) и в один сеанс написал с нее непревзойденный по силе этюд (так называемый «этюд Кончаловских», «этюд с красной точкой»; 1886, Гос. Третьяковская галерея; *вклейка*), о котором верно заметил В. Никольский: «Нет никакого сомнения, что Суриков писал этот этюд в состоянии особенного творческого напряжения, которое можно назвать «творческим экстазом», «вдохновением» и другими терминами, покрывающими понятие той особой интенсивности процессов творческого воплощения, которая неизменно создает в искусстве шедевры»³.

Художник вплотную подошел к тому окончательному образному решению, которое дано в картине. Лицо Морозовой на этом этюде поражает своей внутренней силой, пафосом. Черты лица более строгие, в них есть красота и одухотворенность; алый рот с запекшимися губами полуоткрыт; взгляд, горящий гневом и призывом, устремлен к небу. Вспоминая, как после ряда неудач был, наконец, написан этюд с этой модели, Суриков говорил: «И как вставил ее в картину — она всех победила»⁴.

Но «победила» здесь вовсе не значит «подавила» или «заглушила», — нет, в картине Сурикова голова Морозовой доминирует над толпой в том смысле, что является центром, с которым соотносится каждый из образов народной массы и толпа в целом, что это лицо наделено такой интенсивной духовной жизнью, обладает такой емкостью содержания, что его доминирующее положение в картине не приглушает, а, напротив, еще усиливает звучание каждого из образов толпы. При этом Суриков с необыкновенной художественной мудростью пользуется приемами сходства и контраста, дополнения и противопоставления в обрисовке человеческих типов.

¹ М. Волошин. Указ. соч., стр. 58.

² С. Глаголь. Указ. соч., стр. 76.

В. Никольский. Творческие процессы В. И. Сурикова. М., 1934, стр. 85.

⁴ М. Волошин. Указ. соч., стр. 58.



В. Суриков. Голова Морозовой. Этюд к картине «Боярыня Морозова». 1886 год.

Гос. Третьяковская галерея.

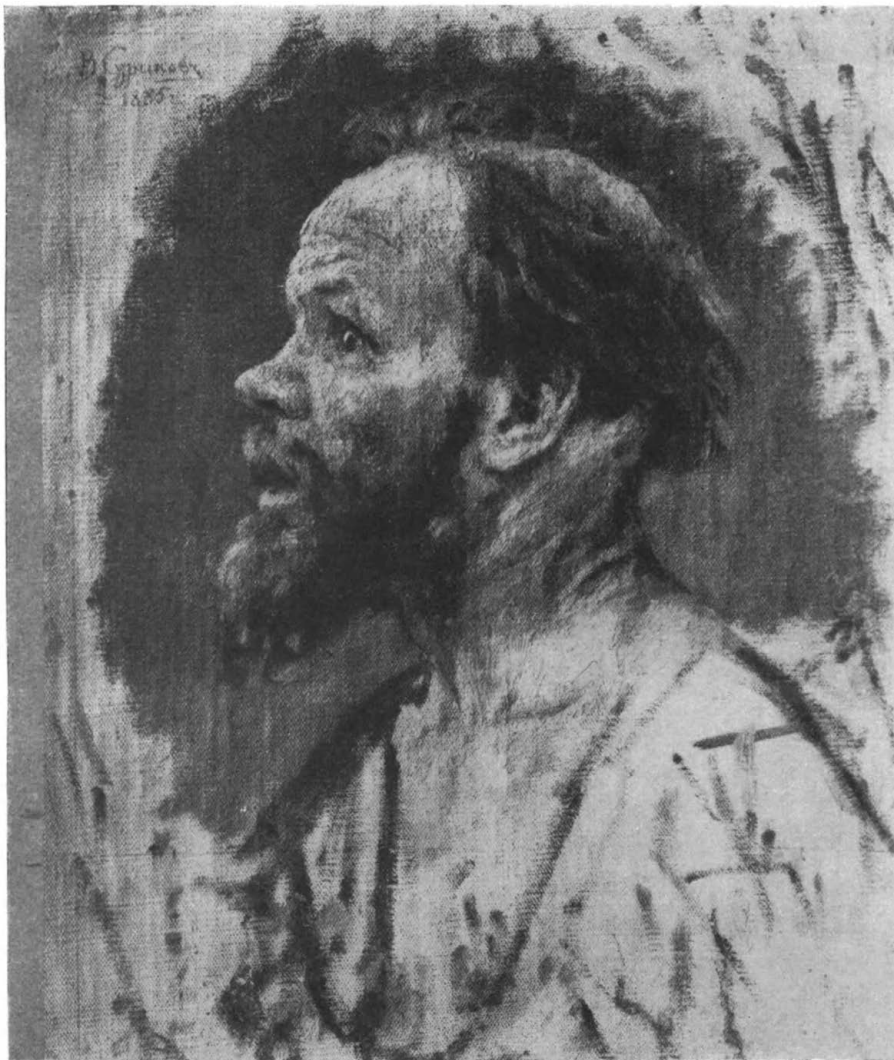


В. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент.
Гос. Третьяковская галлерей.



В. Суриков. Юродивый. Этюд к картине «Боярыня Морозова». 1885—1886 годы.

Кировский обл. художественный музей им. А. М. Горького.



*В. Суриков. Юродивый. Этуд к картине «Боярыня Морозова». 1885 год.
Собрание семьи художника.*

Для того, чтобы с такой силой выявить многообразие эмоциональных движений толпы, нужно было найти убедительное композиционное решение всей картины. И Суриков блистательно разрешил эту задачу. Композиция «Боярыня Морозовой» принадлежит к числу высших достижений реалистического искусства¹.

¹ Подчеркивая совершенство сюжетной многофигурной композиции «Боярыни Морозовой», критика отмечала, что «эта величественная эпопея из древнерусской жизни была выполнена в те самые годы, когда во всех европейских школах побеждало этюдное начало и сопряженная с этим утрата чувства композиции, когда почти нигде не создавались крупные холсты на темы широкого исторического значения» (М. Аллатов. Композиция в живописи. М.—Л., 1940, стр. 83). О работе Сурикова над композицией «Боярыня Морозовой» см. также: В. Никольский. Указ. соч., стр. 30—76; Н. Машковцев. Заметки о картине Сурикова «Боярыня Морозова». — «Искусство», 1937, № 3; С. Капранова. Психологический анализ работы художника над картиной. — В сб.: Психология рисунка и живописи. Академия педагогических наук. М., 1954, стр. 160—169. В. Кеменов. Композиция картины «Боярыня Морозова» В. И. Сурикова. — В его кн.: «Статьи об искусстве». М., 1956, стр. 349—424.

Над эскизами к композиции этой картины Суриков работал в течение четырех лет и на протяжении всей работы уделял исключительное внимание тому, чтобы заставить лошадь и сани «двинуться». Это движение саней, везущих Морозову через гущу народа, стало для художника организующим началом всей картины: по мере движения саней раскрывается внутренняя связь между каждым персонажем и боярыней Морозовой, строится поведение толпы, определяется степень самых разных и контрастных состояний (испуг, жалость, страх, сочувствие, насмешка, любопытство, печаль, изумление, прощание и т. д.). Добиваясь, «чтобы сани двигались», Суриков решал одну из важнейших проблем содержательной формы, явившуюся для него и для зрителя как бы ключом к композиции картины. Этот прием давал возможность действенного раскрытия психологического состояния каждого героя и толпы в целом.

Фигура Морозовой, ее лицо, взгляд, жест по мере движения саней постепенно попадают в поле зрения каждого из стоящих на улице людей. И в зависимости от того, приближаются ли сани, или уже проехали мимо тех или иных из лиц толпы, каждый из участников события по-разному реагирует на трагическую судьбу боярыни, а, тем самым, раскрывает и свое содержание.

Остановимся на некоторых образах толпы. Справа, на первом плане картины изображен юродивый (стр. 53). На нем рваная рубаха, через распахнутый ворот которой видны воспаленные рубцы, натертые железной цепью вериг. Поджав босые ноги, юродивый сидит прямо на снегу, не замечая ни тяжести вериг, ни холода; он добровольно обрек себя на физические страдания ради духовного подвижничества, и ему, оборванному, грязному, нищему, может быть, больше, чем другим, понятен и близок подвиг Морозовой. Юродивый всем своим существом разделяет этот подвиг своей «сестры во Христе». Взглядом, полным сочувствия и восторга, смело подняв руку с дуперстием, провожает он боярыню.

Образ юродивого необыкновенно выразителен. Суриков долго работал, отыскивая разных натурщиков, и создал целый ряд различных и по-своему замечательных этюдов к этому образу. Особенно важно было достичь своеобразного сочетания физической мощи богатырского телосложения и детской наивности экзальтированной, полубезумной мысли. В этюде Кировского музея (стр. 54) изображен натурщик-нищий, который позировал Сурикову, сидя в одной холщовой рубахе, босиком на снегу; человек мощного сложения, он по натуре, как верно заметил И. Э. Грабарь,— «созерцатель, тихий, застенчивый, самоуглубленный». Для фигуры юродивого на картине использован этюд Кировского музея, а в поисках лица и выражения был создан этюд «Голова юродивого» (собрание семьи художника; стр. 55), который «быть может, более идет к общему приподнятому тону трагедии»;— художник счел, что рядом с пафосом Морозовой необходимо «дать эту нескладную, иступленную... и живописную фигуру»¹.

И. Грабарь Юродивый. Этюд Сурикова для картины «Боярыня Морозова».— В сб.: «Кооперации и искусство». М., 1919, стр. 49.



В. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент.



*В. Суриков. Странник. Эскиз для картины «Боярыня Морозова».
Карандаш. 1885 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

За юродивым справа изображен странник-богомолец, опирающийся на старинный посох¹ (стр. 57, 59). Странник полон глубокого сочувствия и уважения к подвижнице раскола. Он снял перед ней шапку и склонил голову. Взгляд странника, выражающий сострадание к Морозовой, в то же время устремлен как бы в глубь себя самого, следуя за ходом своей скорбной мысли. Из всех лиц толпы, проникнутых состраданием к Морозовой, странника отличает не только сила сочувствия раскольнице, но и сила мысли, глубокое раздумье по поводу происходящего события, знаменующего трагическую судьбу раскола. В лице странника

¹ Во время работы над картиной Суриков поселился в Мытищах и писал этюды с натуры со странников, проходивших на богомолье в Троице-Сергиеву лавру.

чувствуются автопортретные черты. Создавая этот образ, Суриков частично использовал автопортретные зарисовки.

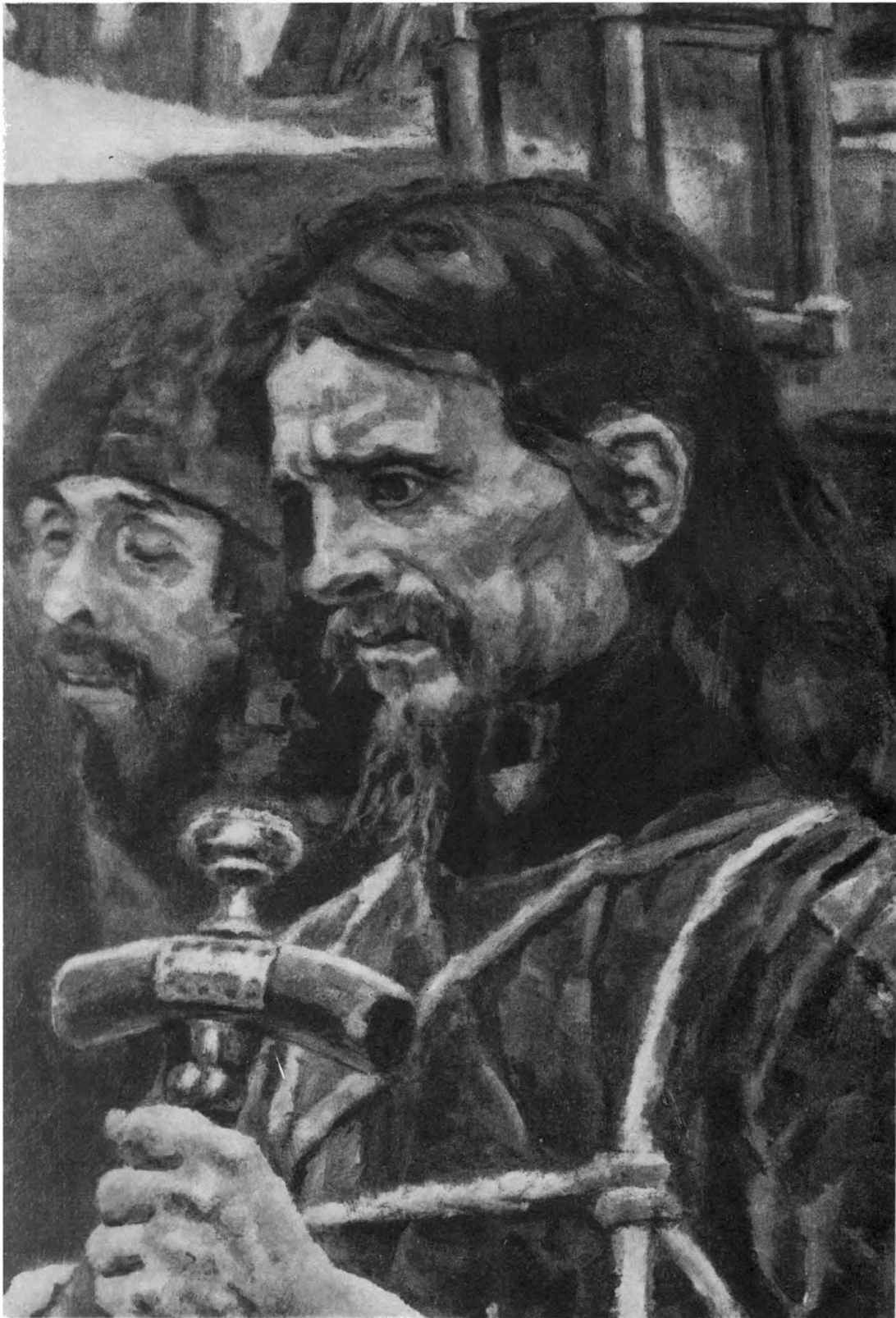
Между странником и боярышней в голубой шубке видна молодая монашенка (*цветная вклейка*). Раздвигая соседей руками, она быстрым движением выглядывает из-за молоденькой боярышни и смотрит на Морозову. Обрамленное черным платком бледное лицо монашенки с почти бескровными губами отличает ее от двух боярышень, чьи лица с нежным румянцем и алыми губами полны жизни, а красочные одежды и головные уборы ярко сверкают золотым и серебряным ювелирным шитьем. Быстрое движение молодой послушницы и ее напряженно-внимательный взгляд полны необыкновенной внутренней активности. Быть может, она принадлежит к близкому окружению Морозовой, к группе ее верных единомышленниц,— быть может, это одна из беглых инокинь-староверок, которая скрывается от преследований и, оставаясь неуловимой, помогает Морозовой поддерживать связь с ее духовными наставниками.

Перед «выглядывающей» монашенкой стоит молодая боярышня в голубой шубке и желтом шелковом платке. Праздничные краски и драгоценные ткани одежды показывают ее принадлежность к знати, к которой принадлежали и боярыня Морозова, и княгиня Урусова. Ее склоненное молодое лицо с опущенными глазами и скорбным ртом выражает глубокую печаль и безнадежность. Молодая боярышня прощается с увозимой раскольницей. Только что, когда сани проезжали мимо, боярышня проводила Морозову «большим обычаем», поклонившись в землю, и после этого поклона так и не выпрямилась до конца и осталась склоненной, словно молодое деревце, надломленное бурей¹. В этом поклоне есть торжественность, скорбь и вместе с тем покорность судьбе.

С таким же совершенством, как боярышня в голубой шубке, написана и стоящая рядом с ней другая юная боярышня со скрещенными на груди руками (*цветная вклейка*), которая поражена, захвачена событием и со всей цельностью и непосредственностью своей натуры выражает свои переживания. И совсем рядом с этим лицом — совершенно противоположный образ монаха-южанина, по-видимому, одного из тех «грекосов», которые приехали в Москву для исправления церковных книг в духе новой веры. В его внимательном взгляде и в движении руки, поглаживающей бороду, заметно скрытое чувство удовлетворения.

Сильно и смело показан художником контраст двух лиц — Морозовой и возницы. Это сближение Суриковым двух столь различных по своему типу и психологическому состоянию лиц, одно из которых выражает высокую одухотворенность, а другое — грубое шутовство и зубоскальство, образует трагическую кульминацию поистине шекспировской силы. Но не возница является главным идейным против-

¹ То, что боярышня в голубой шубке изображена после поклона, подтверждается также предшествующими зарисовками и эскизами. На одной из самых ранних зарисовок (Дорожный альбом Сурикова, стр. 16, собрание семьи художника) боярышня изображена в момент самого поклона. Еще яснее это видно на эскизах композиций Гос. Русского музея (инв. № 20031) и Гос. Третьяковской галереи (инв. № 27256).



В. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент.

ником Морозовой; в его грубом хохоте не чувствуется того ядовитого злорадства, которое сквозит в каждой черте смеющегося священника (стр. 61). Создавая образ представителя господствующей церкви, Суриков опирался на замечательные традиции критического реализма¹. В смеющемся священнике сказалась также вся острота реалистической наблюдательности Сурикова и его неприязнь к служителям казенной церкви современной ему России².

Тщедушный священник кутается в теплую бархатную шубу с большим лисьим воротником. У него жидкая бороденка, такие же жидкие космы волос, выбивающиеся из-под шапки, прищуренные хитрые глаза, большой нос башмаком и черная щель смеющегося рта с редкими зубами. Его враждебность к Морозовой вызвана не тем, что он искренне верит в новые церковные книги и исправленные обряды. В Морозовой ему ненавистно именно то, что составляет суть ее природы, — ее духовная сила, готовность страдать и умереть за свою идею, тогда как для него — чиновника в рясе, состоящего на службе господствующей церкви, — самая мысль о бескорыстном и самоотверженном служении идее представляется вредной блажью, а люди, подобные Морозовой, с их мятушимся духом, ищущие правду и готовые страдать за нее, с их силой влияния на народ, тем и опасны, что подрывают самые основы существования таких, как он, существования выгодного и удобного и для царя, и для послушного царю клира. Отсюда и его злорадство; как верно было замечено критикой того времени, он торжествует, что высшая натура гибнет, а он, ничтожество, благоденствует³.

Мы кратко рассмотрели лишь несколько образов из множества ярких типов, составляющих толпу в картине, и их соотношение с образом боярыни Морозовой. Каждое действующее лицо картины трактовано Суриковым в полную силу и живет всей полнотой своей жизни. Совокупность живых, глубоко индивидуальных лиц и составляет необыкновенно яркий образ народа древней Руси. При огромном разнообразии характеров в картине достигнуто единство народной толпы; каждый образ раскрыт через его отношение к происходящему событию.

Высокое совершенство «Боярыни Морозовой», художественно воссозданное национальное своеобразие русской природы, людей, архитектуры, одежды, жизненная правда характеров и чувств, наконец, самый историзм этой картины определяются всеми его образами, его композиционным и колористическим решением.

Для того чтобы с совершенством воплотить в своей картине национальную русскую красоту, решить свои национальные художественные задачи, Суриков не ограничился наследием одной только русской школы живописи, достижения которой (в особенности в творчестве Александра Иванова) он высоко ценил и

¹ В картинах Перова, Савицкого, Корзухина, Репина созданы замечательные образы, разоблачающие своекорыстное духовенство царской России.

² Не случайно этот образ вызвал наибольшее ожесточение реакционной печати, нападавшей на картину Сурикова.

³ Г р е б - к о в М. Мысли перед картиной «Боярыня Морозова». — «Сын Отечества», 1887, 8 марта, № 61.



В. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент.



В. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент.

развивал в своем творчестве. Суриков обратился также к западноевропейской классике. Перед тем, как начать писать «Морозову», думая о ней и заполняя путевые альбомы эскизами композиции будущей картины, Суриков отправился в заграничное путешествие для изучения сокровищ живописи в лучших музеях Германии, Австрии, Франции и Италии. На выставках современного искусства Суриков отрицательно отнесся к обилию бессердечных, декоративных вещей, но выделил, как имеющие «истинное достоинство» в области пленера и колорита, произведения Бастьен-Лепаж, Добиньи, де Ниттиса, Вайсона. В беседах с Поленовым в Риме он делился своим восхищением от того, как написан графин Эдуардом Мане¹.

Письмо Н. В. Поленова Е. Д. Поленовой 11/23 февраля 1884 года.— Е. Сахарова. Василий Дмитриевич Поленов, Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964, стр. 337—338.

Вероятно, Суриков видел тогда же и других импрессионистов, хотя его прямое высказывание, дающее высокую оценку живописи Мане, Дега, Писсарро и др., относится к более позднему времени¹.

Вдумчиво изучая в музеях картины старых мастеров, Суриков в то же время как бы проверял и практически усваивал их заветы, работая самостоятельно с натуры маслом и акварелью. В 1884 году в Италии Суриков создал ряд акварелей («Колизей»; стр. 63; «Собор св. Петра в Риме», обе в Гос. Третьяковской галерее; «Флоренция. Прогулка», «Миланский собор», «Помпея», все — в собрании семьи художника, и другие), уделяя особое внимание проблемам пленера, колорита в передаче натуры, написанной в тех условиях природной среды, климата, освещения, в каких писали старые итальянские мастера эпохи Возрождения.

Там же Суриков начал писать маслом картину «Из римского карнавала» (1884, собрание семьи художника), изображающую итальянку в розовом домино, склонившуюся над перилами балкона. Превосходный погрудный этюд к этой картине — «Итальянка» является украшением Третьяковской галереи (стр. 65). Суриков нарочно взял для костюма «Итальянки» такую же шелковую ткань серебристо-розового тона, какую часто писали старые венецианские мастера, и показал себя достойным их учеником. Учитывая особенности свето-воздушной среды и рефлексов розового шелка и смуглого лица итальянки, Суриков достиг исключительной насыщенности и тонкости колорита. В освещенных местах розовый шелк приобретает золотисто-желтый и серебристо-белый оттенки, в менее освещенных частях он становится густо-розовым, в затененных складках доходит до темно-алого и лилового, но нигде не впадает в серость и черноту. Цвет нежного смуглого лица оживлен трепетными отсветами розового шелка.

Суриков не заимствовал колорит для образов «Боярыни Морозовой» с картин венецианцев, так как и натура — люди, их типы, их одежда, архитектура, природа, климат, освещение и т. д. — была у Сурикова, писавшего русскую снежную улицу и толпу русского народа XVII века, совершенно иной. В «Боярыне Морозовой» чудесно переданы рассеянное освещение зимнего дня и тончайшая пепельно-жемчужная пыль, которая как бы входит в состав воздушной дымки, заполняющей перспективу древней московской улицы. С огромным чутьем Суриков нашел нужные ему человеческие типы, отобрал для картины предметы, удивительно характерные для изображаемой эпохи и убедительно раскрывающие человеческие переживания. Некоторые из предметов, сохранивших почти без изменения свою традиционную форму, Суриков видел в современной ему действительности (дровни, дуга, глиняная миска, посох, многие предметы одежды — овчинные тулупы, меховые шапки, лохмотья нищих и т. д.). Другие предметы далекого исторического прошлого — старинную одежду, оружие, старинные ткани с золотым шитьем, парчовые шапки, низанные жемчугом и расшитые дорогими камнями, и т. д. — Суриков отыскал в музеях. Но какие бы предметы ни подбирал он для своей картины,

¹ Письмо В. И. Сурикова Н. Ф. Матвеевой 28 марта 1912 года. — В. Суриков. Письма. М. — Л., 1948, стр. 144.



В. Суриков. Колизей. Акварель. 1884 год.

Гос. Третьяковская галерея.

этюды с них он обязательно писал, вытаскивая старинные вещи из помещения музея на снег (летом он расстилал белое полотно), на воздух, наблюдая их рефлексy и т. д. Возвращая пронумерованным экспонатам музейных витрин естественные условия их прежнего бытия, Суриков верно угадывал в самом сочетании красок историческую особенность цветового строя древнерусской жизни. Поэтому колорит «Боярыни Морозовой» так неповторимо своеобразен и вечно интересен.

Творческие искания Сурикова в области колорита потому и увенчались таким блистательным успехом, что они основаны на принципах подлинного реализма и органически связаны с раскрытием идейного содержания картины. Пленер, рефлексy у него не самоцель, а важные средства реалистической передачи природы,

влияющие на весь цветовой строй и колорит картины; рефлексыв нигде не разбивают цельности предмета, а пленер никогда не растворяет объемную «моготу формы», которую Суриков так ценил. Предметы, изображенные в картине, почти осязаемы, так рельефно написана их чеканно-определенная форма, так точно переданы их материал и фактура (деревянные санноотводы, глиняная поливная миска, холст, парча, железные вериги и т. д.). Передавая эту осязаемость предметного мира, Суриков с исключительным разнообразием пользуется светотенью.

Даже там, где Суриков пишет разноцветные предметы ярко выраженного декоративного характера (украшенные орнаментами, узорами, шитьем и т. д.), цвет никогда не превращается у него в плоское декоративное пятно, а воспроизводит краски реальных, объемных предметов в реальной свето-воздушной среде, и поэтому любой такой предмет, будь то шапка, душегрея, сарафан, платок, кафтан, дуга, ставня, наличник, миска и т. д., дается в точной градации тонов и полутонов. Приемы художника многообразны — то это сильная и уверенная лепка предметов короткими, энергичными ударами кисти, то нежная моделировка человеческих лиц, воссозданных во всей полноте их духовной жизни и психологических переживаний.

Глубокая содержательность колористического строя «Боярыни Морозовой» присуща как картине в целом, так и цветовому решению ее отдельных образов¹. Это особенно заметно в образе Морозовой. Как известно, сам Суриков связывал зарождение колористического решения «Боярыни Морозовой» с увиденной им как-то вороной, которая черным пятном сидела на белом снегу, оставив крыло. Не вдаваясь здесь в возникшие об этом споры исследователей, подчеркнем лишь тот эмоциональный, содержательный смысл, которым было проникнуто восприятие Суриковым обоих цветовых элементов, составлявших поразившее его «пятно». Белый снег для Сурикова не был чем-то бесцветным, равнозначным белым, а был прекрасным, блистающим разноцветными искрами радостным зрелищем. Ворона в восприятии Сурикова была не просто птицей с черными перьями, она ассоциативно связывалась с представлением о смерти, казни. Соединение этих двух мотивов — сверкающего спектральными искрами великолепного снежного ковра и черной вороны с отставленным, по-видимому подбитым, крылом — признаком обреченности — поразило Сурикова, ощутившего в этом цветовом контрасте трагический смысл, подсказавший ему решение колорита «Боярыни Морозовой».

Контраст черного и белого, составляющий колористическую основу образа Морозовой, выступает не только в отношении всей ее фигуры в черной одежде к белому снегу, но и в отношении ее бледного лица к черному цвету шапки, платка и всей одежды. Фигура Морозовой занимает центральное место на диагонали,

¹ Вопрос о связи цветового строя картины «Боярыня Морозова» с идейно-эмоциональным смыслом различных ее образов был поставлен В. Никольским (В. Никольский. Указ. соч.) и более широко разработан С. Н. Гольдштейн (С. Гольдштейн. В. И. Суриков. М., 1938), а затем вошел в работы Н. М. Щекотова (Н. Щекотов. Картины Сурикова. М.—Л., 1944), Н. Г. Машковцева (Н. Машковцев. Творческий метод В. И. Сурикова.— В сб.: «В. И. Суриков. К столетию со дня рождения». М., 1948) и других искусствоведов.



*В. Суриков. Итальянка. Этюд для картины. Сцена из римского карнавала.
1884 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

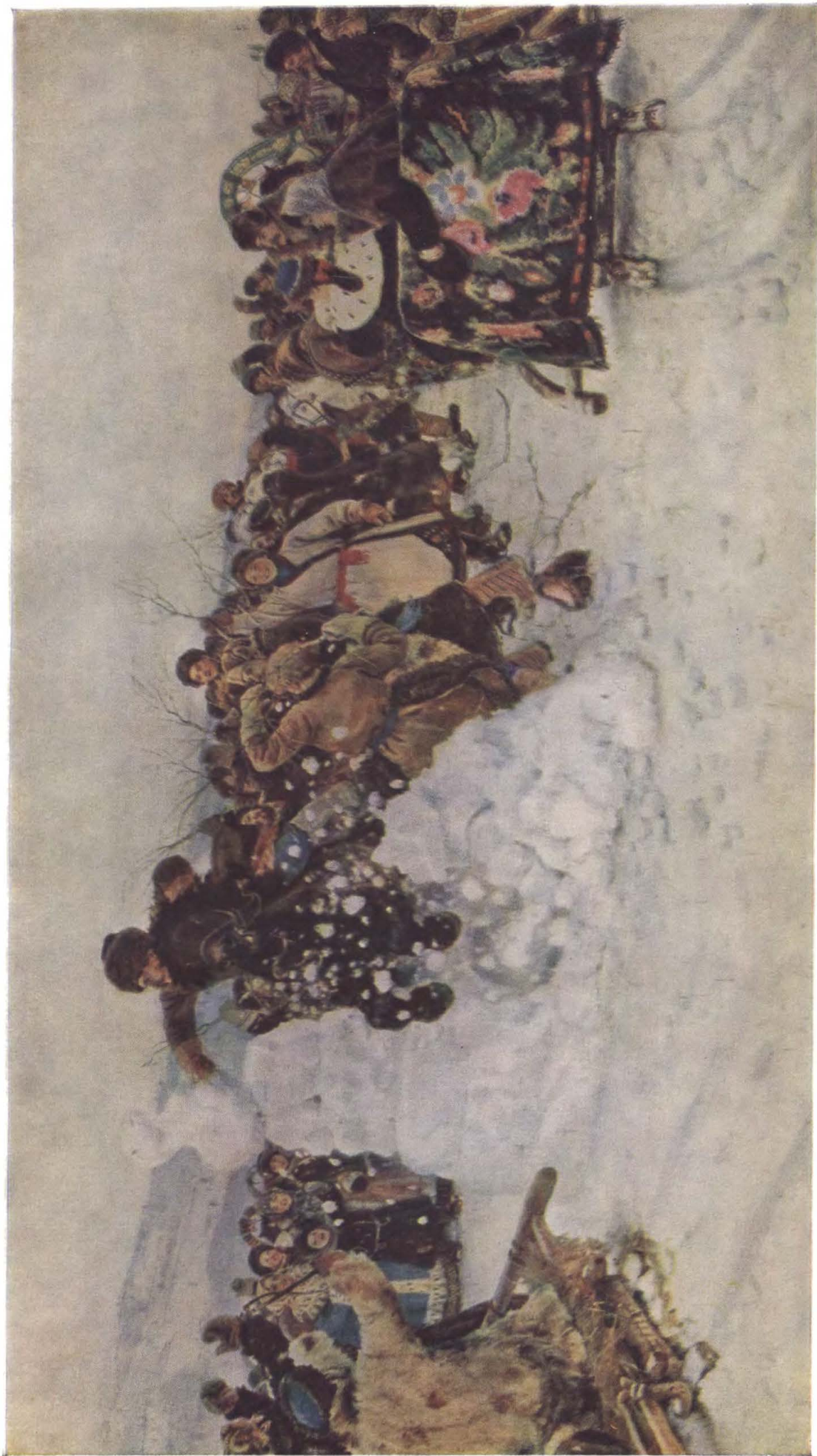
обозначающей линию движения саней; трагическое звучание черно-белого аккорда повторяется в картине на обоих концах этой диагонали. Справа оно выступает в образе, полном тревоги и сочувствия (выглядывающая монашенка с бледным лицом в черном платке), слева этому крайнему психологическому напряжению единомышленницы Морозовой противостоит своеобразная разрядка в злорадном смехе священника с желчно-бледным лицом, в темной, черно-зеленой шубе. Так Суриков в своих приемах сопоставления образов по принципу то их психологического сходства, то контраста, умело использует колористические акценты, раскрывая в различных оттенках черного цвета разные грани трагической темы Морозовой. Самый этот черный цвет в картине Сурикова не глухой, не однозначный; он обладает тонкими цветовыми нюансами (синим, коричневым, сизым и т. п.), обогащен рефлексам, т. е. обрел подлинно живописные качества.

Контраст черного и белого выступает как трагический диссонанс со всем окружением Морозовой потому, что в колористической разработке толпы народа и архитектуры московской улицы XVII века Суриков пользуется противоположной мажорной гаммой, построенной на сочетаниях трех основных цветов — желтого, синего и красного. Конечно, в картине они разработаны с тем множеством тонких живописных градаций, которое Суриков почувствовал в самобытном характере цветового строя, отвечающего эстетическому чувству людей древней Руси. У Сурикова сам цветовой строй картины воссоздает историческую атмосферу события и, в то же время, служит усилению идейно-эмоционального смысла образов.

Картина «Боярыня Морозова» по глубине своего идейного содержания и совершенству художественной формы относится к высшим достижениям исторической живописи не только в русском, но и во всем мировом искусстве. Она справедливо доставила Сурикову широкое народное признание и славу.

В трех картинах, написанных в 80-е годы, — «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова» — Суриков показывает прошлое России XVII — начала XVIII века как историческую трагедию русского народа. В этих произведениях трагическая коллизия находит необычайно яркое, национально-русское выражение. И не только в том, что в типах своих героев, в изображении пейзажа, архитектуры, одежды Суриков следует национальным образцам (это делали и другие художники), но и в том, что вопрос о русской народности, о русской национальной культуре в виде специальной проблемы входит в самое содержание творческих замыслов Сурикова, в том числе и в содержание трагического в этих его произведениях. Известны слова К. Маркса о трагическом: «Трагической была история старого порядка, пока он был предвечной силой, свобода же, напротив, личной прихотью, другими словами: покуда он сам верил и должен был верить в свою справедливость. Покуда старый порядок, как существующий миропорядок, боролся с миром, еще только рождающимся, на его стороне было всемирно-историческое заблуждение, но не личное. Гибель его поэтому была трагической»¹.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. I, стр. 418.



В. Суриков. Взятие снежного городка. 1890 год.
Гос. Русский музей.



В. Суриков. Взятие снежного городка. Фрагмент.

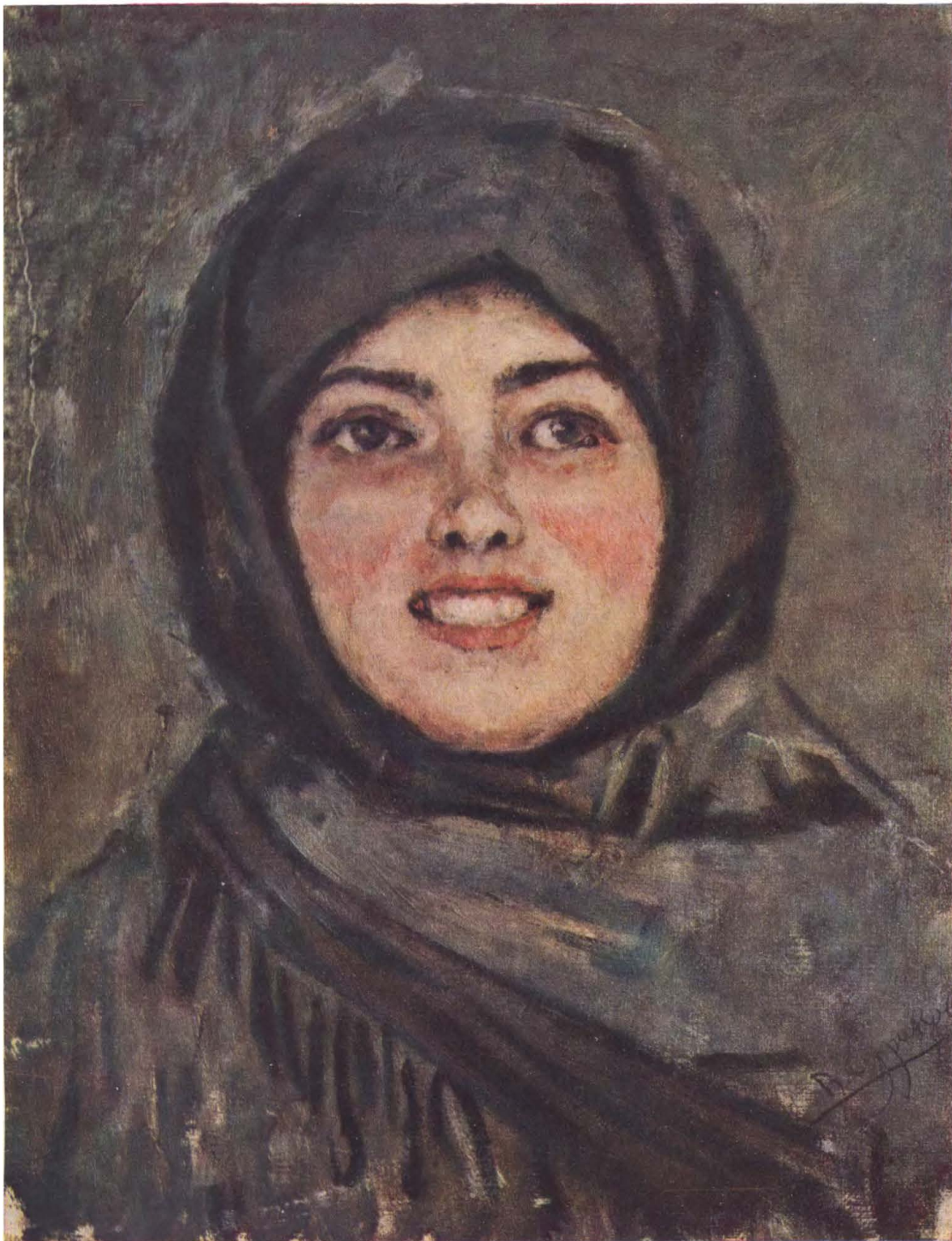
Про Россию XVII — начала XVIII века, изображенную в трех первых больших картинах Сурикова, нельзя просто сказать, что в ней старый порядок боролся с миром, еще только рождающимся. Специфическая особенность конкретной обстановки русской истории в том и состоит, что в то время, как внутри русского государства XVII века новые, буржуазные отношения были действительно еще только рождающимися, слабыми и неспособными к решительной борьбе против феодализма, за пределами Руси, в странах Западной Европы, новые, буржуазные отношения и буржуазная цивилизация были уже «существующим миропорядком». В восприятии русского народа XVII и начала XVIII века борьба старого миропорядка с новым выступала подчас как борьба русского и иноземного начал, причем иноземное начало насильственно насаждалось царским правительством и сопровождалось усилением эксплуатации народа. В силу этого старый патриархальный строй казался в ряде отношений менее обременительным, чем новый. Кроме того, это был свой, русский строй жизни, привычный и давний. Поэтому ломка старых, многовековых устоев древней Руси, начатая церковной реформой Алексея Михайловича и ускоренная затем реформами Петра Великого, была трагической коллизией, затронувшей весь русский народ и повлиявшей на его судьбы.

В суриковских картинах 80-х годов русский народ показан в его внутренних противоречиях и трагических столкновениях, мощь человеческих характеров раскрывается в моменты трагических поражений — казнь стрельцов, увоз арестованной Морозовой, ссылка Меншикова, — и этот аспект исторических событий был подсказан художнику современной жизнью — атмосферой революционного движения в пореформенной России 70—80-х годов XIX века.

Произведения Сурикова, написанные им в 90-е годы, — «Ермак» и «Суворов» — содержат иную проблематику и отличаются иным аспектом в изображении исторического прошлого русского народа. Для этих произведений Суриков избирает темы, где народ выступает как единая сила, а его историческая активность проявляется без трагедии внутреннего раскола, без видимого конфликта народа с государственной властью. Но при этом изображение героизма народных подвигов становится важнейшей целью художника.

Такое направление в творчестве Сурикова не случайно, оно было своеобразным ответом художника на изменившуюся обстановку в жизни России 90-х годов. При наступившей крепостнической реакции даже ограниченные реформы 60—70-х годов правительство Александра III сочло слишком смелыми. В 1889—1894 годах был проведен цикл так называемых «контрреформ», которые лишили крестьянство всяких остатков самоуправления и выборного представительства, власть получили земские начальники, гнет которых, как писал Ленин в 1894 году, «представляет из себя не простой гнет, а прямое третирование крестьян, как „подлой черни“, которой свойственно быть в подчинении у благородных помещиков»¹. Контрреформы урезали и избирательные права части городского населения, а так-

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 300.



*В. Суриков. Смеющаяся девушка.
Этюд к картине «Взятие снежного городка». 1890 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

же права судов присяжных. Царское правительство вступило «в беспощадную борьбу со всеми и всяческими стремлениями общества к свободе и самостоятельности»¹. Демократические силы русского искусства противопоставили в это время реакционным, антинародным взглядам свое творчество, продолжая и в условиях разгула дворянско-крепостнической реакции создавать выдающиеся произведения искусства, проникнутые верой в могучие силы и историческую самостоятельность народа. В 1891 году Репин завершает «Запорожцев», в 1898 году Васнецов создает картину «Богатыри». События военной истории России в обоих произведениях Сурикова 90-х годов трактованы так, что настоящим героем одержанных побед является народ: казацкая дружина Ермака и суворовские солдаты — «чудо-богатыри».

Этот новый взгляд Сурикова на народ, как на силу, лишенную трагического разлада, впервые получил выражение в картине «Взятие снежного городка» (1890, Гос. Русский музей; *цветная вклейка*), создание которой в то же время помогло художнику преодолеть тяжелый душевный кризис, вызванный смертью жены².

В картине изображена старинная казацкая игра в Сибири. Сооруженный из снега городок охраняют защитники с хвостинами в руках. Всадник должен промчаться через их ряды и заставить коня в прыжке сбить грудью снежную перекладину на воротах городка. Неудачников стаскивают с коней и вываливают в снег.

С большим мастерством написан главный герой игры, которому удалось пробиться сквозь ряды защитников городка и сбить снежную перекладину. Всадник и конь (*стр. 67*) изображены в труднейшем ракурсе, они летят прямо на зрителя, окруженные взметнувшимися комьями снега. Толпа веселыми криками и смехом приветствует победителя; оживленные молодые лица светятся радостью и весельем. Этюды к «Взятию снежного городка» (большая часть которых написана с родных и близких знакомых Сурикова) проникнуты этим же эмоциональным состоянием. Особенно хорош этюд для одного из образов толпы: «Голова смеющейся девушки» (1890, Гос. Третьяковская галерея; *цветная вклейка*). Лицо молодой сибирячки с нежным румянцем и пепельно-серыми глазами обрамлено голубовато-серым платком и как бы окутано морозным зимним воздухом. Этот этюд, написанный в светлой, жемчужно-серебристой гамме, принадлежит к числу подлинных шедевров суриковской кисти.

Суриков превосходно передал искреннее увлечение сибиряков игрой. Образ сияющего снежного пейзажа в картине неотделим от образа народа, полного

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 4, стр. 406.

² Жена художника умерла в 1888 году. Суриков впал в депрессию, стал очень религиозным. В этом состоянии он написал — лично для себя — «Исцеление слепорожденного». Решил бросить живопись и уехал с маленькими дочерьми в Красноярск. Постепенно, под влиянием перемены обстановки и бережного отношения друзей, как он сам говорил, «встряхнулся. И тогда от драм к большой жизнерадостности перешел. ...Написал я тогда бытовую картину „Городок берут“». (М. Волошин. Указ. соч., стр. 61).

здоровья и красоты; в нем бурлят огромные запасы богатырских сил и жизнерадостного веселья. Это подчеркивают и яркие цвета, мелькающие в одеждах толпы, кушаках, узорных платках и в разноцветном тюменском ковре на санях. Несмотря на бытовой характер картины, в ней есть эпическое начало, она является предвестницей следующего грандиозного полотна Сурикова «Покорение Сибири Ермаком» (1895, Гос. Русский музей; *цветная вклейка*).

Предания о Ермаке и посвященные ему рассказы и песни Суриков слышал еще в детстве в Сибири, где многие старые казачьи семьи Красноярска, в том числе и Суриковы, вели свое начало от донских казаков, пришедших с Ермаком. В работе над этой картиной художнику потребовались большая внутренняя сила, независимость мысли и твердость характера, чтобы в трактовке темы противостоять натиску идей национализма и шовинизма, особенно усилившихся в 90-е годы. В то время в России праздновалось трехсотлетие покорения Сибири и открытия великого Сибирского пути, что, конечно, сопровождалось прославлением самодержавия и восхвалением торжества православной церкви над иноверцами. Такое официально-казенное подкрашивание прошлого было глубоко чуждо Сурикову. В своем произведении он с огромной художественной силой воссоздал подлинную правду истории.

В «Покорении Сибири Ермаком» Суриков остается верен своему взгляду на историческое прошлое России как на историю самих народных масс. Общее впечатление от суриковской картины — грандиозность происходящей битвы, значительность столкновения народов, огромного по своим предпосылкам и последствиям. «Мне так это представлялось,— говорил Суриков,— две стихии встречаются...»¹ И действительно, в столкновении казачьей дружины с несметными полчищами Кучума есть ощущение стихийной силы и закономерности, обусловленной предшествующим ходом истории. Это хорошо почувствовал М. В. Нестеров, заметив о суриковском Ермаке: «Его воля — непреклонная воля, воля не момента, а неизбежности»². Что же подвинуло Ермака с дружиной на это грозившее опасностями отчаянно смелое предприятие? Ни вера в силу огнестрельного оружия, ни жажда военной добычи не могли бы породить такую неукротимую волю к победе, беззаветную отвагу и пафос борьбы, которые воодушевляли отряд казаков. Суриков с его историческим чутьем верно постиг психологию дружинников Ермака. Для русских людей XVI века понятие «татарин» было еще полно того конкретного значения, которое сложилось в результате татарского ига и поддерживалось последующими схватками и сражениями. Колонизация Сибири русскими не может быть рассматриваема вне учета той многовековой изнурительной борьбы, которую вел русский народ против азиатских кочевников и прежде всего против татар.

В XVI веке сибирские татары были тесно связаны с Казанским ханством, а до того — со всей системой Золотой Орды. Во время татарского ига сибирские

¹ М. Волошин. Указ. соч., стр. 61.

² М. Нестеров. Давние дни. М., 1959, стр. 85.



В. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. 1895 год.

Гос. Русский музей.

татары установили свое господство над разоренными туземными племенами и народностями Сибири и сделали их данниками сибирского хана. Татарские ханы непрерывно подстрекали эти сибирские племена к нападению на русских, и сибирское ханство Кучума являлось очагом разбойничьих набегов на русских поселенцев Урала и Приуралья. Борьба против Кучума была составной частью общей задачи — обеспечения безопасности Русского государства с востока.

В картине Сурикова Ермак стоит под знаменем «Всемилоственного Спаса». Знамя имеет свою историю, которую, конечно, знал Суриков с его обычаем «вещи расспрашивать»: оно служило полковым знаменем в походе Ивана Грозного при покорении им Казанского ханства. А еще ранее, по преданию, навершие этого знамени было у Дмитрия Донского в битве против татар на Куликовом поле. Осенняя дружина Ермака этим знаменем, Суриков как бы напоминает о многовековой борьбе русского народа против татарского ига.

Ермак и вся его дружина были проникнуты глубокой убежденностью в том, что, продвигаясь в Сибирь, они продолжают дело защиты России от татар, которое они начали своей службой в уральских городках Строгановых, и что теперь, атакуя столицу сибирского хана Кучума, они завершают многовековую борьбу против азиатских кочевников.

В картине Сурикова взгляд сразу различает два враждебных войска, разделенных желтоватыми водами Иртыша. Слева, на переднем плане — дружинники Ермака, подплывающие на стругах, которые движутся сплошной массой (стр. 72); передняя часть этой флотилии окутана клубами белого дыма с розовыми вспышками выстрелов. Справа у отдаленного берега теснится пестрое войско Кучума, вооруженное копьями и стрелами (стр. 73).

В картине показано начало битвы, завязывающейся посредине реки. Войско Кучума справа на картине вытянулось лентой вдоль берега и обращено выступающими клиньями к дружине Ермака. Казаки на лодках уже пересекли Иртыш. Художник избрал тот момент, когда струги Ермака проплывают последние сажени, сближаясь с противником. Река здесь уже мелкая, — казаку, сошедшему с лодки, вода по колено. Еще мгновение — прыгнут в воду и остальные, и начнется рукопашный бой. В самом композиционном построении художник передал безвыходность положения татарского войска, зажато между высоким обрывом берега и надвигающейся флотилией казацких лодок. К тому же казаки стреляют из пушек и пищалей, тогда как кучумовское войско отвечает только стрелами. Но сила исторической проницательности Сурикова, мощь его реализма не только в этом: он показал, что татарское войско Кучума было не столько татарским, сколько сборным, в него входили пестрые, разнородные элементы — воины из зависимых от Кучума племен, народов и мелких княжеств Сибири.

Это отсутствие внутреннего единства выступает во всей конкретности живых художественных образов. Лишь первые ряды стреляющих лучников написаны в рост, за ними — толпятся другие, так что видно море голов. Но как они разнообразны: тут и бритые догола татарские головы, и покрытые длинными волосами



В. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. Фрагмент.

с вплетенными в них украшениями головы остяков (с лицами, похожими на американских индейцев). Тут и маленькие татарские тюбетейки, и блестящие металлические монгольские шлемы, и остроконечные киргизские шапки с меховыми отворотами. Такой же разнобой и в одежде, и в вооружении.

В пестром войске Кучума бросается в глаза и разница в психологическом состоянии его разных участников. Лица татарских данников, угнетенных Кучумом инородцев Сибири, сражающихся по принуждению, выражают главным образом страх, а иногда, несмотря на опасность, даже оттенок какого-то испуганного любопытства: многие из этих племен далекой Сибири никогда не видели ни русских, ни казачьих стругов, ни пушек, ни пищалей. Совсем иное выражение лиц у татар, особенно — у военачальников полчищ Кучума. Русские воины им хорошо известны: вот уже несколько столетий идет борьба с ними, и на лицах кучумовских татар нет любопытства, растерянности и испуга, а лишь выражение ярости и ожесточения.

В характеристике воинов дружины Ермака Суриков также достиг исключительной художественной силы и убедительности (стр. 74 и вклейка). Несмотря на смертельную опасность, казаки деловиты, в их движениях нет никакой суетливости.



В. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. Фрагмент.

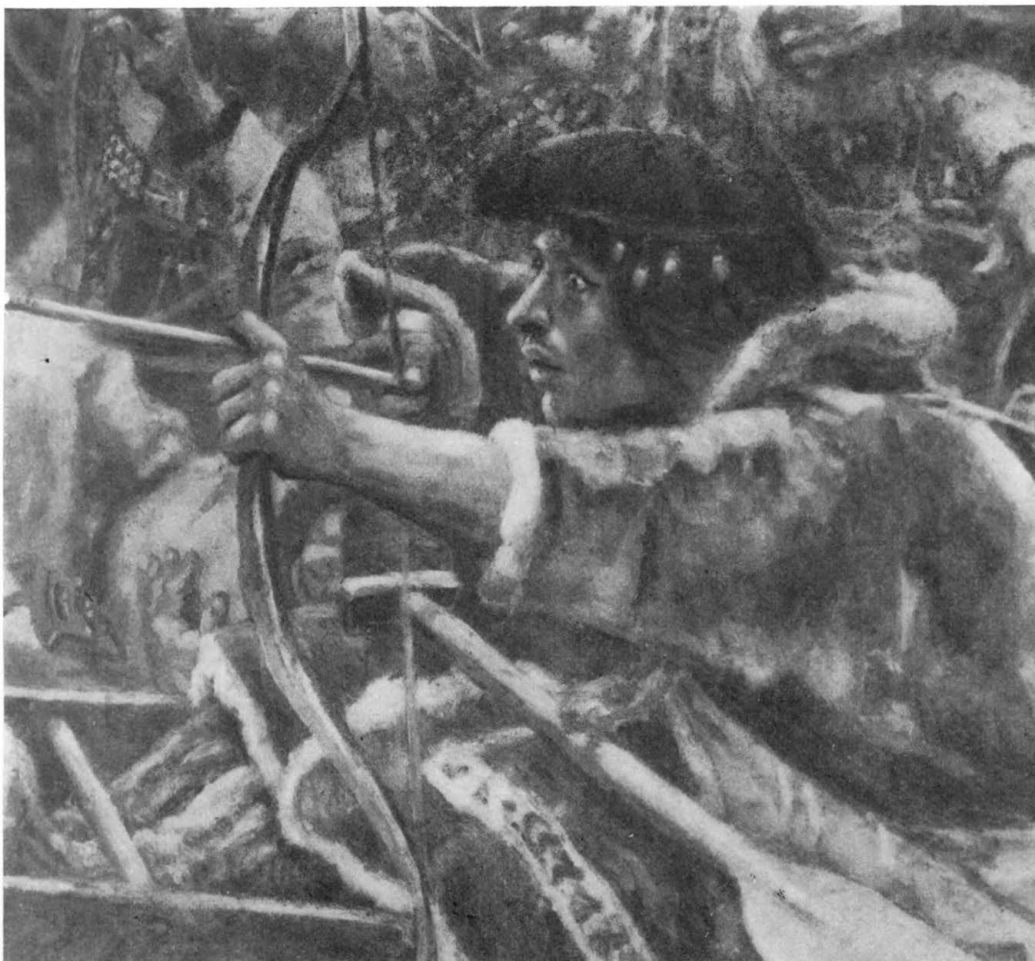


В. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. Фрагмент.

Для того чтобы уничтожить организующий и цементирующий костяк армии Кучума, они внимательно и точно целятся в татар — тех, кто своей яростью, примером и принуждением заставляет драться против русских разношерстную толпу туземных жителей.

Сражением руководят Ермак и его есаулы (*стр. 72*). Суриков полностью отбрасывает тот «пафос дистанции» между полководцем и войском, который являлся неперменным приемом официальной батальной живописи, и всячески сближает Ермака с дружиной, подчеркивая, что атаман — такой же казак, как и все остальные, что он — плоть от плоти простого народа. Фигура Ермака дана слитно с дружиной как ее сердцевина; лишь взгляд стратега и деловито-простой жест, указывающий направление огня, говорят о том, что это — атаман.

Существенная особенность подвига Ермака заключается в том, что покорение Сибири происходило не только без всякой помощи со стороны Ивана Грозного, но и при значительно меньшей, чем это изображают буржуазные историки, помощи



В. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. Фрагмент.

со стороны Строгановых. Царь даже хотел наказать Строгановых и велел им вернуть назад дружину Ермака, считая несвоевременным ссориться с сибирским ханом. В ответ на это простые казаки не только завоевали Сибирь, но и поднесли этот бесценный подарок грозному царю. То обстоятельство, что казаки — покорители Сибири — фактически были предоставлены самим себе при осуществлении своего беспримерного похода, только увеличивает их славу в глазах народа, и Суриков, смотревший на исторические события глазами народных масс, не мог не разделять этого взгляда. Горький писал о покорении Сибири: «Он, народ этот, без помощи государства захватил и присоединил Москве огромную Сибирь, руками Ермака и понизовой вольницы, беглой от бояр...»¹

Художественная сила «Покорения Сибири» обусловлена жизненной правдой картины. Не только в изображении казацкой вольницы Ермака, ее смелой удали,

¹ М. Горький. История русской литературы. М., 1939, стр. 188.

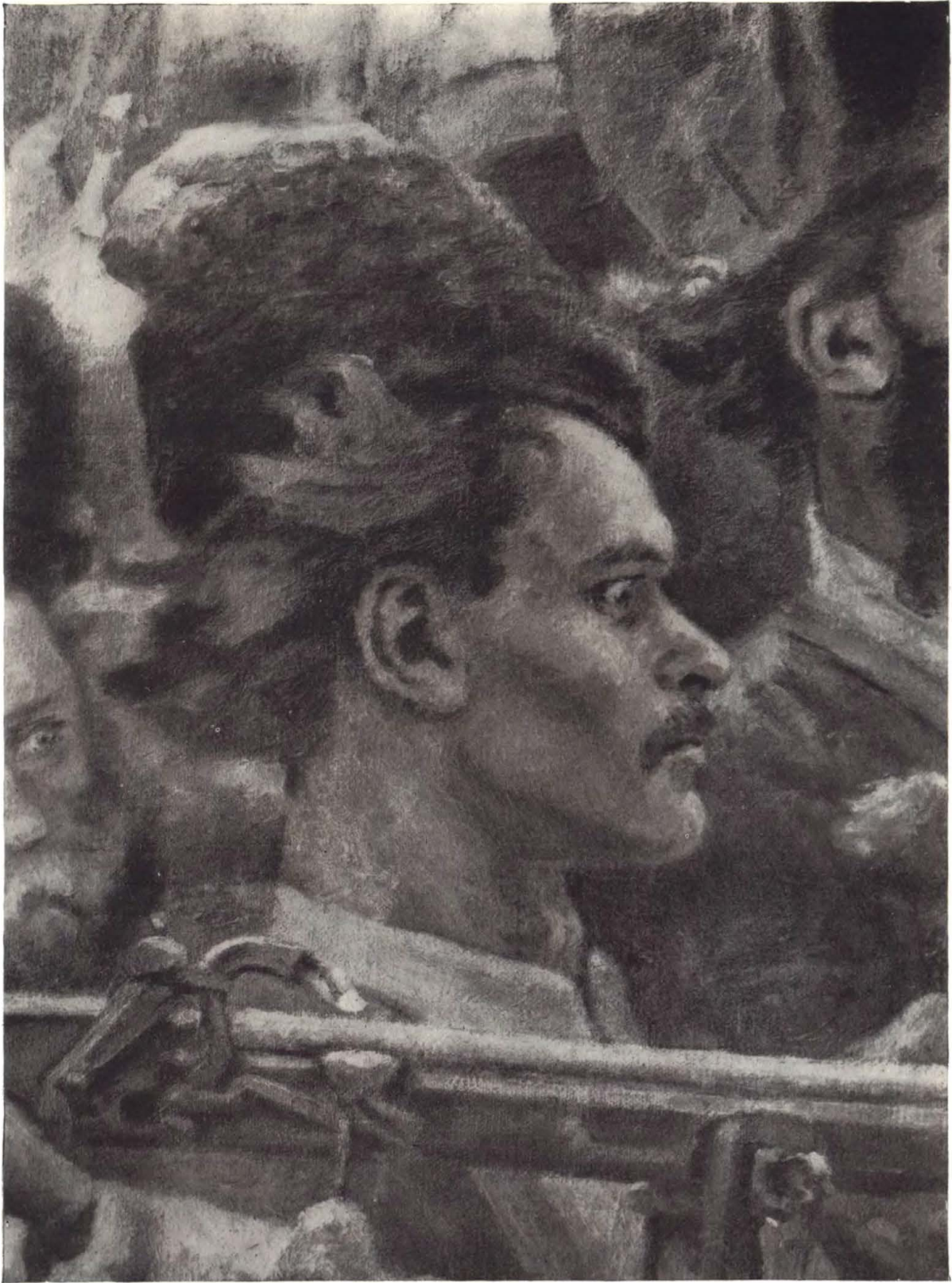
силы и молодечества находит Суриков материал для положительной эстетической характеристики, но и в изображении участников войска Кучума. Художник показывает трагедию племен Сибири, вовлеченных Кучумом в битву против русских, хотя и никак не заинтересованных в сохранении над собой господства татарского хана. Таковы образы лучников, стоящих рядом с улусным князьком, образ воина в челноке (стр. 75), многие образы остяков и другие.

Изображая обитателей Сибири — сынов полудиких племен, стоявших еще на примитивной ступени развития, — Суриков выступил против реакционной монархической пропаганды, требовавшей подчеркивать «национальное превосходство русских». Напротив, внимание художника, так ярко показавшего суровую красоту казацкой вольницы Ермака, направлено также и на то, чтобы почувствовать и раскрыть совсем иную, но также полную своеобразием красоту, свойственную представителям сибирских племен. «Знаете, что значит симпатичное лицо? — говорил Суриков, — это то, где черты сгармонированы. Пусть нос курносый, пусть скулы, а все сгармонировано. Это вот и есть то, что греки дали, — сущность красоты. Греческую красоту можно и в остяке найти»¹. И Суриков нашел эту сущность красоты у различных сибирских племен. Он с неподдельной любовью художника восхищается бронзовым отливом их смуглой кожи, густыми иссиня-черными волосами с вплетенными в них наивными украшениями, их ловкостью и ритмикой движений, самобытной красотой лиц, их причудливыми и по-своему нарядными шубами из оленьего меха, расшитыми геометрическими узорами.

Но больше всего Суриков восхищался той гармонией, которую он безошибочным чутьем почувствовал и оценил в своеобразии национальных форм и красок, найденных им в дикой глуши азиатской Сибири и угаданных в сибирских племенах XVI столетия. Художественный гений Сурикова в «Покорении Сибири» раздвинул границы эстетически прекрасного, включив в него все богатство народного искусства и этнографических типов народов Сибири (как раньше в «Боярыне Морозовой» он ввел в область высокого искусства сокровища русского народного творчества и красоту русского «узорочья»).

Это расширение сферы красоты на основе глубокого реалистического охвата исторического события, имеющего многонациональный характер, потребовало от Сурикова нового колористического решения. «Ключом» к колориту всей картины мог бы служить цвет потемневшей бронзы с присущим ему тусклым металлическим отблеском, то седоватым, то оливково-желтым, то медно-красноватым. Но это лишь преобладающий тон всей картины, разные оттенки которого заметны и в свинцово-желтых волнах, и в коричневом глинистом обрыве берега, и в меховых одеждах остяков, и в мерцании парчовых знамен Ермака, и в кольчугах, шлемах сражающихся, и в досках казачьих стругов, и в медных пушках и щитах.

«Покорение Сибири» написано на фоне осенней природы, тонко прочувствованной и изученной Суриковым. Превосходно передана атмосфера пасмурного



В. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. Фрагмент.



В. Суриков. Переход Суворова через Альпы. 1898 год.
Гос. Русский музей.

сибирского дня с его рассеянным светом, влажный воздух над Иртышом, окутывающий все предметы. Голубовато-белые клубы дыма от выстрелов и розовые языки пламени также смягчены осенним воздухом и несколько не нарушают общий колористический строй картины, удивительно верно воссоздающий историческую атмосферу битвы на Иртыше. По своему колориту «Покорение Сибири Ермаком» благодаря сдержанности и благородству гаммы, богатству оттенков и объединенности тонов является едва ли не лучшим из всех произведений Сурикова.

Картина «Переход Суворова через Альпы» (1898, Гос. Русский музей; стр. 77) изображает один из эпизодов швейцарского похода русской армии в конце XVIII века, когда Россия участвовала в войне коалиции стран против наполеоновской Франции. Как и «Покорение Сибири», тема эта сама по себе была вполне приемлема и для официальной батально-исторической живописи, однако трактовка Сурикова была и здесь совершенно иной. Война показана им как подвиг народа, который выступает главным героем события. Неотделим от проявляющих чудеса храбрости и стойкости простых русских солдат и их любимый полководец — Суворов. Известна оппозиционность Суворова к Павлу I, насаждавшему в войсках парадную прусскую муштру с целью превратить русских солдат в бездумных механических марионеток. Суворов, который с презрением относился к онемеченным царедворцам и глубоко верил в талантливость, смелость, патриотизм русского народа, был близок и дорог Сурикову, видевшему в нем не титулованного генералиссимуса, князя Итальянского, а народного героя.

Показателен выбор сюжета Суриковым из всех многочисленных событий, связанных с переходами Суворова. Он взял не батальную сцену, а другой момент — переход через Альпы.

В ходе войны коалиции стран против Наполеона союзники легко обманули бездарного русского императора Павла, мнившего себя великим стратегом, и договорились с ним о том, что вместо их армии в Швейцарию будет переброшена из Италии армия Суворова. Несмотря на протесты Суворова, австрийцы тотчас же, до прибытия его войск, отвели свои войска из Швейцарии, предательски бросив находившийся там 24-тысячный русский корпус Римского-Корсакова перед лицом 80-тысячной французской армии. Суворов называл австрийского канцлера Тугута злодеем, писал, что австрийские войска ушли из Швейцарии, жертвуя Корсаковым, разоблачал корыстолюбие и коварство союзников¹. Для спасения корпуса Римского-Корсакова нельзя было терять времени. Поэтому без подготовки и необходимого снаряжения и был предпринят Суворовым легендарный переход через Альпы, который, по определению Энгельса, явился «самым выдающимся из всех современных альпийских переходов»².

¹ См. Л. Лещинский. Итальянский и Швейцарский походы — вершина полководческого искусства А. В. Суворова; М. Альтгофзен. Полководческое искусство Суворова в Швейцарском походе. — В кн.: «Суворовский сборник». М., 1951, стр. 89—131 и 132—154.

² Ф. Энгельс. Избранные военные произведения. М., 1958, стр. 41.



*В. Суриков. Молодой солдат. Эюд к картине
«Переход Суворова через Альпы». 1898 год.*

Гос. Русский музей.

Историческое событие, избранное Суриковым как сюжет для его картины, ставило художника перед знакомой ему проблемой: русское национальное достоинство, с одной стороны, и корыстная практика иноземных интриганов, пользующихся беспечностью русского царя,— с другой.

Картина «Переход Суворова через Альпы» показывает беспримерный героизм и подвиг русских людей, свершаемый в самых непривычных и крайне тяжелых условиях. Художник, верный своему реалистическому методу, изучал исторические материалы; он специально ездил в Швейцарию, в места суворовского похода. Там же с натуры писал Суриков этюды горных пейзажей, отвесных ледяных скал. Замечательны образы солдат, отвечающих на шутку Суворова, их смелые лица, озаренные улыбкой, хотя лишь считанные шаги отделяют их от страшной крутизны,

с которой им предстоит спуститься. Одни бодры и веселы, другие серьезные, но полны отваги и мужества. Седой ветеран суворовских походов готовится ринуться с горы, но глянул вниз и дрогнул,— дух захватило; прижимая к себе винтовку, он крестится и все же медленно подвигается вперед, к краю пропасти.

Превосходная по яркости типов и характеров суворовских воинов, картина по композиции и колориту уступает другим монументальным полотнам Сурикова. В композиции картины художник хотел передать лавину войска, скатывающегося с вершины горы глубоко вниз по почти отвесному склону. Начавшие уже скользить воины, чем ближе к первому плану картины они находятся, тем быстрее мчатся вниз. Эту задачу художнику удалось решить в полной мере: ощущение нарастающей быстроты движения скользящих с горы прямо на зрителя воинов достигнуто. Однако для этого потребовалось сильно вытянуть по вертикали формат холста, в силу чего зрителям приходится наблюдать солдат, находящихся на верху скалы, а также самого Суворова с большого расстояния, не позволяющего рассмотреть как следует выражение лиц, отражающих внутренний, духовный мир героев, чем всегда было так сильно искусство Сурикова.

Картина оказалась более слабой и в живописном отношении. Вследствие избранной художником обстановки в картине — хмурые облака, нависшие над темными скалами, покрытыми льдом и снегом,— та удивительная колористическая тонкость в изображении зимнего пейзажа, которой Суриков достиг в своих полотнах 80-х годов, уступила место живописи несколько более глухой. Фигуры солдат смотрятся на снегу темными силуэтами, рефлексы от снега, верно схваченные на этюдах, в картине переданы слабее, общее колористическое решение картины несомненно уступает предшествующему ей «Ермаку». И все же суриковский «Переход Суворова через Альпы» остается значительным произведением русского искусства, своим содержанием и силой народных образов целиком противостоящим официальным полотнам историко-батального жанра на эту тему.

Раскрытые Суриковым в его картинах 90-х годов духовное здоровье, жизнерадостность, избыток внутренних сил русского народа проявились также и в серии замечательных портретов, созданных им в эти годы и самостоятельно, и в качестве подготовительных этюдов к картинам. Так, вместо написанных в 80-е годы рыдающих стрелецких жен, скорбных боярышень, бледных монашенок, безропотно угасающей Марии Меншиковой появляются упоминавшаяся выше изумительная по сочетанию пепельно-серых и нежно-розовых тонов «Голова смеющейся девушки» (см. *цветную вклейку*); «Сибирская красавица» (1891, Гос. Третьяковская галерея; *вклейка*), «Казачка» (1892, Красноярский дом-музей В. И. Сурикова), «Казачка В. П. Дьяченко» (1898, Гос. Третьяковская галерея). Все это — подлинные шедевры суриковского творчества, выражающие духовное здоровье, внутреннее достоинство и красоту простых русских женщин. В серии мужских образов выделяются этюды казаков дружины Ермака, такие, как «Казак Кузьма Запорожцев», «Казак в красной рубахе», «Молодой казак», «Леон Воинов» (1893), «Дмитрий Сокол» (1893; все в Гос. Третьяковской галерее) и другие, а также этюды суворовских



В. Суриков. Сибирская красавица. Портрет Е. А. Рачковской. 1891 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

«чудо-богатырей» — «Молодой солдат» (1898; *стр.* 79). «Крестьянский солдат» (1897, оба в Гос. Русском музее) и еще многие образы русских воинов, чьи мужественные лица, овеянные отвагой, выражают решимость, сознание долга и уверенность в победе.

В 900-х годах в творчестве Сурикова утрачивается прежняя цельность и сконцентрированность усилий на решении внутренне связанных между собой проблем. Художник принимается за разные темы. Он переходит от народных восстаний (эскизы к «Красноярскому бунту», 1901—1906, Гос. Третьяковская галерея и Гос. Русский музей; картина «Степан Разин», 1903—1907, Гос. Русский музей; этюд «Пугачев», 1909, Калининская картинная галерея; рисунок «Пугачев в клетке», 1911, Гос. Третьяковская галерея) и от сатирических рисунков (на черносотенное духовенство, 1905, собственность семьи художника; «Основы самодержавия», 1906, Гос. Третьяковская галерея) к работе над картиной «Посещение

царевной женского монастыря» (1908, 1910—1912, Гос. Третьяковская галерея) и к эскизам для картины «Княгиня Ольга встречает тело Игоря» (1909, 1914, 1915, Гос. Третьяковская галерея, Гос. Русский музей, Красноярский краеведческий музей, собрание семьи художника). В 1909—1910 годах он возвращается к работе над «Степаном Разиным». Одновременно Суриков создает едкие антиклерикальные карикатуры «Осада неприятелем женском монастыря» (1915, собрание семьи художника) и выставляет в «Союзе» довольно слабую религиозную картину «Благовещение» (1914, там же). В 1900-х годах Суриков продолжает писать портреты; многие из них превосходны: портреты А. И. Емельяновой (1902, Гос. Третьяковская галерея), Н. Ф. Матвеевой (1909, Киевский гос. музей русского искусства),



В. Суриков. Пугачев в клетке. Уголь. 1911 год.

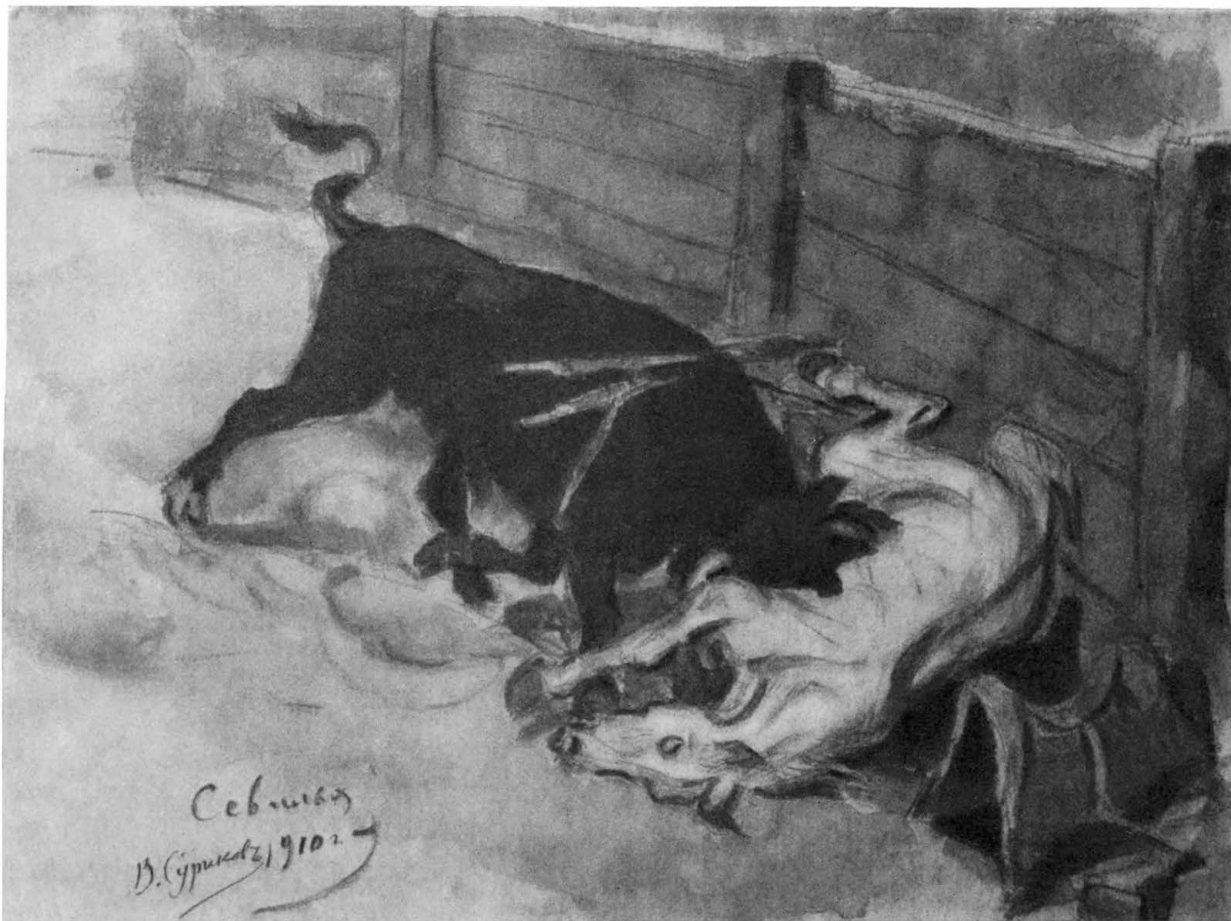
Гос. Третьяковская галерея.

А. Д. Езерского (1911, частное собрание в Москве); создает ряд изумительных акварелей Испании («Бой быков», 1910, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 83) и др. Незадолго до смерти художник возобновил работу над последним (одиннадцатым) эскизом к картине «Княгиня Ольга встречает тело Игоря». Такое обилие разных тем указывает на колебания и поиски Сурикова. Все же лучшими, наиболее значительными произведениями 900-х годов являются те, которые так или иначе были связаны с работами 80—90-х годов, периода расцвета его творчества.

Картина «Степан Разин» (*стр.* 85) была задумана Суриковым сразу же по окончании «Боярыни Морозовой». Эскиз 1887 года был создан Суриковым под влиянием народной песни: плывущая флотилия стругов, на переднем — атаман с персидской княжней. Писать картину Суриков начал в 1903 году, окончил и выставил в 1907 году; «в самую революцию попал», — говорил Суриков. События революции 1905 года побуждали Сурикова искать в истории о Разине гораздо более глубокое обобщение, чем то, какое могло быть выражено в эпизоде с княжней.

В картине Сурикова нет множества лодок, а дан крупным планом головной челн со Степаном Разиным. Этот челн, направляемый волей атамана, ведет за собой все остальные лодки и струги флотилии, не попавшие в раму картины, но подразумеваемые. Лодка, увлекаемая парусом и дружными взмахами весел, быстро скользит по широкой водной глади. В лодке — несколько человек, представляющих разнородные элементы разинского войска: от молодого гребца в красной рубахе с открытым честным лицом, тоскливо смотрящим вдаль, до сидящего на корме казака, на разбойничьем лице которого отражаются бесшабашное веселье и пьяный разгул (*стр.* 89). У мачты на персидском ковре, подперев кулаком голову, полулежит Разин (*стр.* 87). Вся его коренастая, свободно раскинувшаяся фигура, молодецкий жест, выражают уверенность и решительность. Таков, действительно, его характер, и в то же время это — осанка атамана, привыкшего быть у всех на виду: Разин знает, что на него устремлены сотни глаз, и малейшее его сомнение, нерешительность выведет из повиновения эту шумную, неорганизованную толпу. Тем разительнее раскрытый Суриковым контраст между подчеркнуто уверенной позой, грозно сдвинутыми бровями Разина и задумчивым взглядом его неожиданно голубых глаз — взглядом человека, который ищет и не может найти ответа на мучительно важный вопрос, в чем не хочет признаться ни себе самому, ни буйным соратникам, доверчиво следующим за своим атаманом.

По-иному задумался молодой гребец в красной рубахе, сидящий на носу лодки: ритмично работая веслом, он повернул голову и смотрит вдаль. В картине этот образ, помещенный в глубине, уменьшен в масштабе и написан несколько упрощенно по сравнению с этюдом (1903—1907, Красноярский дом-музей В. И. Сурикова; *иллюстрация*). Зато этюд глубоко раскрывает замысел Сурикова и принадлежит к числу самых проникновенных образов, созданных художником. В этюде замечательно переданы характер молодого казака и его душевное состояние. В выражении его взгляда чувствуется неумемная жажда правды, затаенная тоска, невысказан-



В. Суриков. Бой быков. Акварель. 1910 год.

Гос. Третьяковская галерея.

ный мучительный вопрос. И все это удивительно органично сочетается с внешними признаками бесшабашной удали молодого разинца — с его лихо заломленной казацкой шапкой, буйными вихрами вьющегося чуба и расстегнутым воротником рубахи, открывающим маленький медный крестик на груди. Суриков сам высоко ценил этот этюд, повесив его в своей комнате во время последующей переработки «Разина»¹.

Для картины «Степан Разин» Суриков нашел особое композиционное и колористическое решение. Картина не имеет ничего общего с иллюстрацией к песням о Степане Разине. Вместе с тем в ней самой есть песенное начало. Волга раскинулась широко и свободно, как песня. В безбрежном пейзаже река слилась с небом; ширь и размах невиданные. И в этом светло-голубом просторе лодка с поднятыми веслами летит, словно птица, взмахнувшая крыльями.

¹ См.: Н. Кончаловская. Дар бесценный. М., 1964, стр. 264

Песенно-поэтический характер картины выражен и в ее колорите. Общая светло-перламутровая гамма создается тонкими сочетаниями пепельно-серого с голубым и розовым и проходит по всему огромному полотну «Разина». В небе на светло-голубом фоне — нежные розоватые облака, на поверхности воды голубая гладь отлиывает золотисто-розовыми отблесками. В более интенсивной цветосиле то же сочетание мы находим в розовом атласном кафтане Разина и в светло-голубой подушке седла. Даже на серых дощатых бортах лодки и на золотистом парусе есть голубые и розовые рефлексy. Проникающие всю картину розовые и голубые тона в своем смешении образовали тот «тициановский» красивый серебристо-сиреневый цвет, который в полную силу дан художником в рубахе спящего богатыря-разинца на переднем плане картины.

В трактовке Сурикова тема картины приобрела значение глубокого раздумья о судьбах народного движения, напряженных поисков его путей и форм. Такое психологически-философское и песенно-эпическое решение темы было, пожалуй, единственно возможным для картины, которая создавалась в годы жесточайшей расправы царизма с революцией 1905 года. Суриков отдал много сил работе над «Разиным», но и после того, как картина была им завершена и выставлена, художник остался не вполне удовлетворенным. Несколько лет спустя, в 1909—1910 годах, т. е. уже в период упадка революционного движения, мастер вновь возвратился к «Степану Разину», усиливая в эскизах тип Разина и добиваясь, чтобы было «гораздо больше в нем думы».

Тот факт, что в годы начавшейся реакции, разгула мистики, декадентства Суриков продолжал работу над образом Разина, а также, судя по дошедшим до нас этюду и рисунку (стр. 81), изображающему Пугачева в клетке, т. е. затрагивающего тему другого мощного народного движения, показывает, что художник и в это время оставался верен демократическим идеям, мужественно отстаивал реализм в искусстве, не изменяя своему интересу к кардинальным трагическим событиям народной истории.

Последняя законченная картина Сурикова «Посещение царевной женского монастыря» (стр. 90,91), выставленная в 1912 году, по своему содержанию связана с «Боярыней Морозовой»¹. Вместе с замыслом картины «Княгиня Ольга встречает тело Игоря» эти работы — свидетельство раздумий Сурикова о роли женщины в русской истории, об особенностях ее положения, об ее месте в общественной жизни. Эта проблема живо интересовала Сурикова и в разных аспектах содержится в его картинах 80-х годов — «Утре стрелецкой казни», «Меншикове в Березове» и, особенно, в «Боярыне Морозовой».

Как известно, одним из основных источников в работе над «Боярыней Морозовой» для Сурикова явилась книга И. Е. Забелина. Обычно в литературе о Сурикове имя Забелина упоминается исключительно в связи с описанием материалов,

¹ Подробно о картине «Посещение царевной женского монастыря» см.: В. Кеменов. Забытая картина Сурикова.— В его кн.: «Статьи об искусстве». М., 1956.



**В. Суриков. Степан Разин. 1903—1907, 1909—1910 годы.
Гос. Русский музей.**

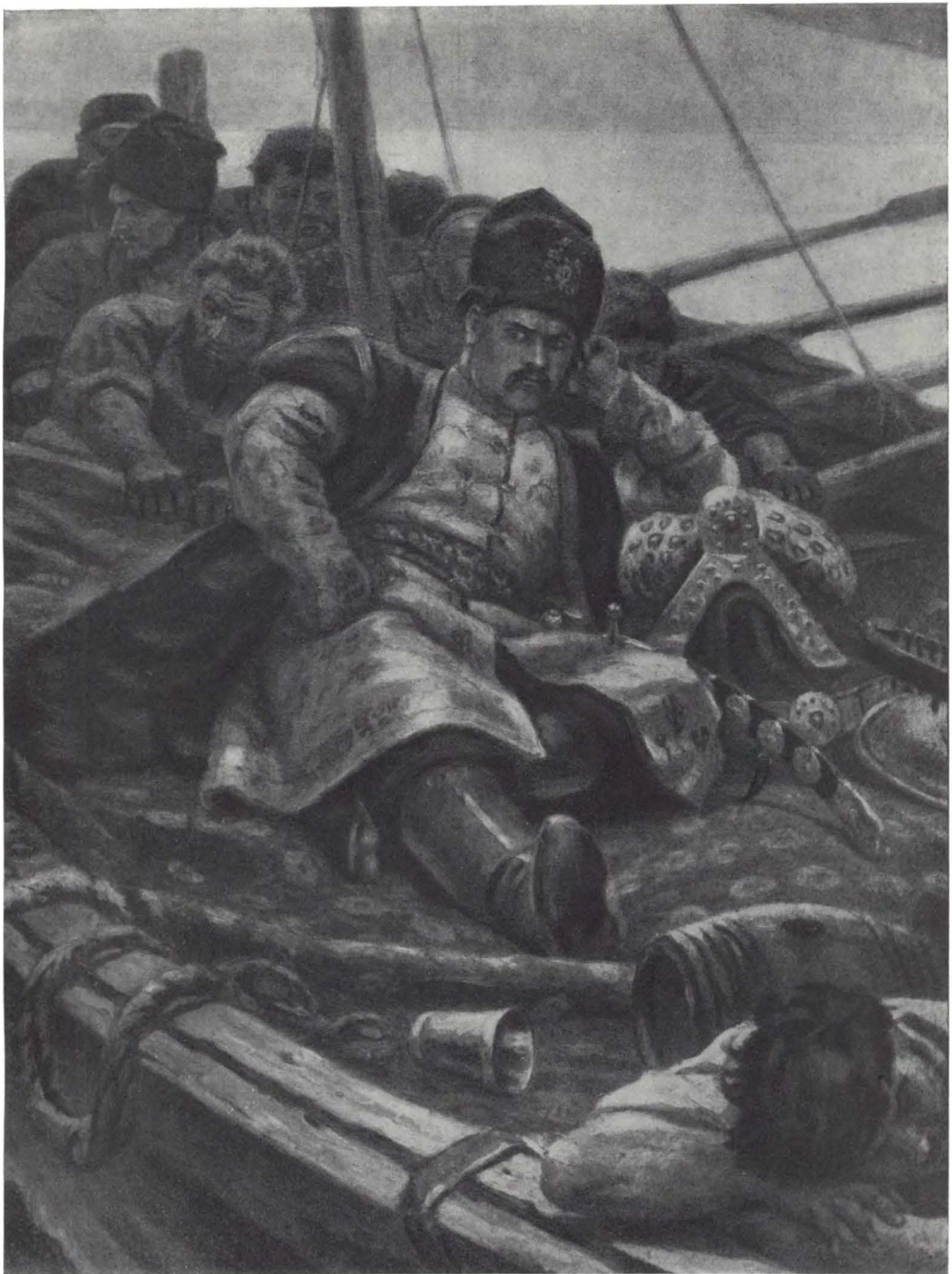
которыми пользовался художник для ознакомления с историей боярыни Морозовой. При этом упускают из виду, что Забелин охватывает вопрос шире, исследуя, как изменилось положение женщины в допетровской Руси, на примерах княгини Ольги, боярыни Морозовой, царевны Софьи. Суриков в своих работах следует ходу мысли Забелина. В эскизах к «Княгине Ольге» дан образ деятельной, решительной женщины языческой Руси, волевой правительницы. В «Боярыне Морозовой» образ неистовой раскольницы говорит о том, что силу духа русской женщины не могло подавить многовековое господство христианского идеала постнической и затворнически-теремной жизни. В «Посещении царевной женского монастыря» Суриковым взят не исключительный случай (как борьба боярыни Морозовой или царевны Софьи, когда русская женщина так или иначе восставала против господствующих представлений и порывала с установленными для нее правилами жизни), а то распространенное явление, когда женщина древней Руси безропотно подчиняется господствующим правилам и понятиям, не давая себе отчета в том ужасе, который ее ожидает в монастыре-склепе. Такой жертвой добровольного подчинения аскетическому монашескому идеалу предстает молодая царевна в картине Сурикова.

Дочери богатых и знатных родителей, воспитанные в условиях терема, могли избежать монастыря в случае замужества и тем самым найти счастье в супружестве и материнстве, хотя семейная жизнь их и была стеснена жесткими рамками «Домостроя». Но дочери царской семьи — царевны древней Руси — в силу тогдашних религиозных представлений не могли выходить замуж¹; другого пути, кроме монастыря, для них не было. Зная это, царевны заблаговременно заботились о благосостоянии, постройках, убранстве того монастыря, в котором им предстояло жить до конца своих дней, посещали его. Момент такого посещения и изобразил Суриков, показав контраст между исполненной светлой, наивной веры молодой красавицей-царевной, в сияющем драгоценностями наряде входящей под своды древнего монастыря, и встречающими ее игуменьей и монашенками в черных одеяниях, рассматривающими царевну испытующе, с любопытством, завистью, злорадством либо апатией.

Картина Сурикова наводит зрителя на мысль о том, что эта светлая, поэтически прекрасная, сияющая молодостью и красотой царевна будет неизбежно поглощена утробой монастыря; ее сказочно прекрасный наряд сменит черная монашеская ряса; ее щеки поблекнут, взгляд станет тусклым и равнодушным, ее охватит та страшная апатия, которая есть признак медленного умирания и отпечаток которой уже виден на прелестном лице молодой склонившейся монашенки.

Картина «Посещение царевной женского монастыря» написана уже состарившимся художником, за четыре года до его смерти, и во многом уступает картинам

¹ Выходить замуж за равных по сану, т. е. иностранных царевичей, им было нельзя: церковь запрещала брак с иноверцами; выходить замуж за русских бояр или князей им тоже было нельзя, так как считалось, что брак с вассалом унижал царское достоинство.



В. Суриков. Степан Разин. Фрагмент.

периода расцвета его творчества. Лица некоторых монахинь огрублены; в их черных одеждах нет такого, как прежде, живописного богатства оттенков. Но образы самой царевны и молодой монашенки, блестяще написанные сверкающие одежды, драгоценности, иконы в золотых ризах с отблесками от горящих свечей и лампад производят сильное впечатление и напоминают о силе и глубине суриковского таланта.

Картины Сурикова составляют эпоху в развитии мирового искусства, являясь вершиной *исторической* живописи. Сила творчества Сурикова — в его органической связи с современной художнику действительностью, с жизнью народных масс. Суриков сумел разглядеть в далеком прошлом такие черты национального русского характера, о которых было особенно важно напомнить современникам. Вопреки монархической теории об «извечном смирении русского народа», вопреки взглядам выродившегося позднего народничества с его теорией «малых дел», в картинах Сурикова показаны мощные, сильные характеры, полные свободолюбия, самоотверженности, характеры борцов, не идущих ни на какие компромиссы ни со своими извечными недругами, ни со своей совестью. Суриков как художник и как гражданин восхищался стойкостью, размахом, красотой героического склада этих характеров, в их чертах он угадывал неисчерпаемую творческую энергию русского народа.

В произведениях Сурикова народ выступает как самостоятельное начало, он самоотверженно ищет правду и борется за правду, он, народ — сила действующая, активная. Показывая ранние народные движения в России, Суриков с исключительной яркостью раскрыл это новое понимание народа как исторически активной силы, новое понимание положительного героя как человека, который самоотверженно и беззаветно борется во имя идеи, и который верил, что в ней заключена истина, воодушевлявшая его на борьбу за лучшую долю.

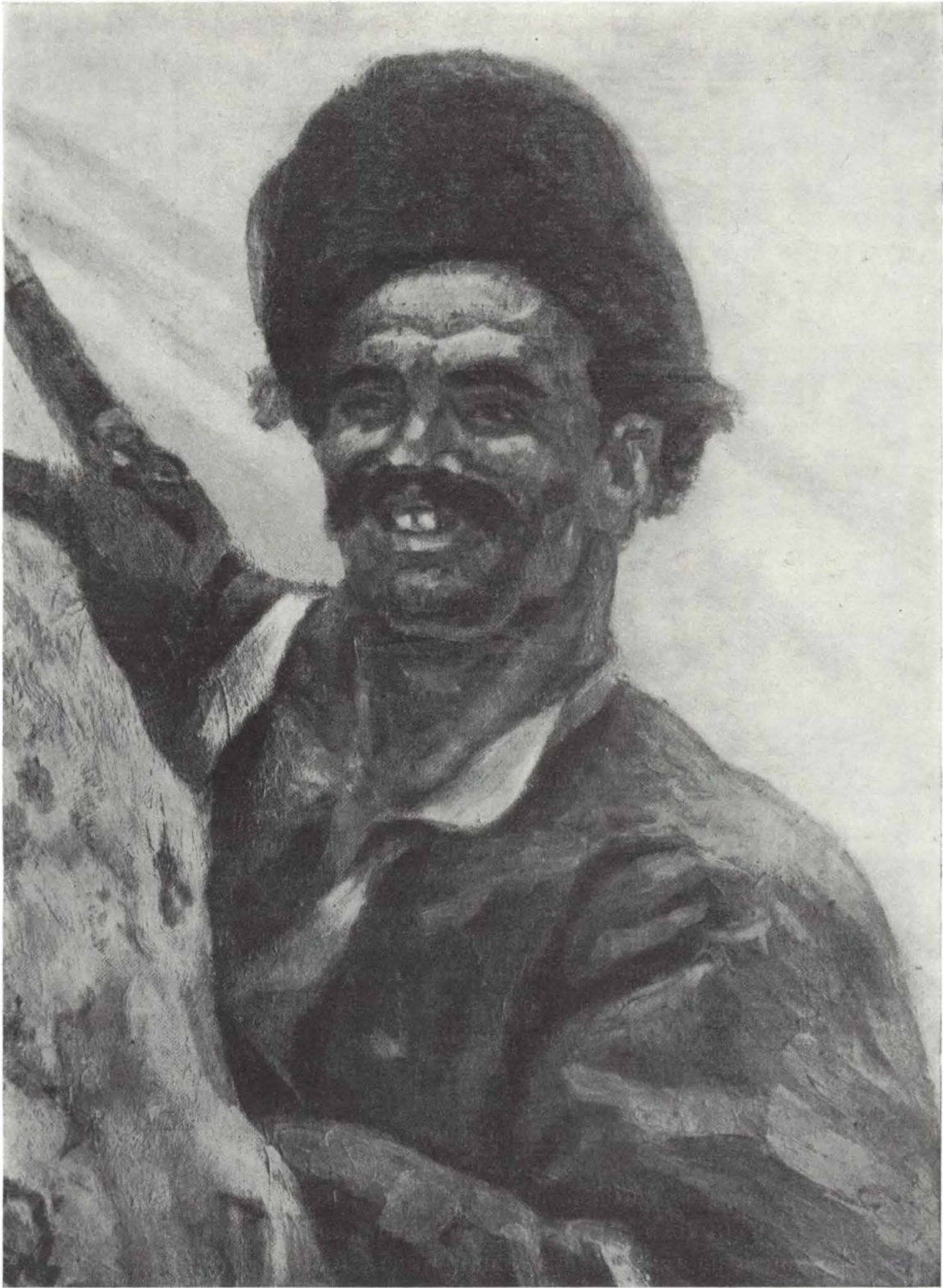
То обстоятельство, что идеи и пути, по которым развивались народные движения на Руси в XVII—XVIII веках, отражали незрелость масс, их предрассудки и заблуждения, что они не могли привести к победе народа и заканчивались трагически, не умаляет героизма, бесстрашия и мужества народа. Величие народных характеров, их подвиги во имя своих верований и идеалов вызывают наше уважение и восхищение, несмотря на понимание ограниченности этих идеалов, заблуждений и ошибочности избравшихся путей.

Известное положение В. И. Ленина о том, что во второй половине XIX века Россия «жадно искала правильной революционной теории» и что марксизм, как единственно правильную революционную теорию, Россия «поистине выстрадала полувековой историей неслыханных мук и жертв», революционного героизма, «беззаветности исканий, обучения, испытания на практике, разочарований»¹, — это положение, высказанное по поводу передовой революционной мысли, помогает понять также и многовековую историю народных движений России, в которых

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 8.



*В. Суриков. Молодой гребец. Эюда к картине «Степан Разин». 1903—1907 годы.
Красноярский дом-музей им. В. И. Сурикова.*



В. Суриков. Степан Разин. Фрагмент.



В. Суриков. Посещение царевны женского монастыря. 1908, 1910—1912 годы.

Гос. Третьяковская галерея.

русский народ выстрадал свой революционный опыт и оказался способным перейти от движений стихийных, неорганизованных, незрелых, во многом ошибочных по намечаемым путям и целям, к движению сознательному, направляемому революционной теорией марксизма. Этот, последний этап не нашел своего отражения в творчестве Сурикова, который, как художник, окончательно сложился в предшествующую эпоху русской истории, в период роста революционного движения крестьян против остатков крепостничества, когда русский рабочий класс только еще начинал борьбу с капитализмом.

Но главная мысль творчества Сурикова — мысль о роли самостоятельных выступлений народных масс в истории, выраженная в столь значительных художественных образах, — объективно имела несомненно революционизирующее значение. В картинах на военные темы Суриков раскрыл патриотические подвиги



В. Суриков. Посещение царевны женского монастыря. Фрагмент.

русского народа, показал отвагу и героизм простых людей, усилиями которых достигались прославленные победы.


В творчестве Сурикова нашла свое полное выражение программа передового русского искусства, утверждавшая реализм, национальность, народность,— программа, которую отстаивали и осуществляли лучшие русские художники демократического лагеря. Сурикову, как живописцу исторического жанра, пришлось бороться против многочисленных и сильных противников, так как именно исторический жанр был в условиях царской России «святая святых» официального правительственно-монархического направления. Вместе с тем Суриков выступил и против тех, кто наводнил историческую живопись мелкими бытовыми сюжетами, жанровыми сценками полуанекдотического характера и вместо живых типов и характеров людей минувших эпох изображал натурщиков, наряженных в театральные костюмы. Произведения Сурикова самим фактом своего появления обнаружили всю фальшь и идейно-художественное убожество «костюмированных», бутафорских картин Константина Маковского, Г. Седова и других.

Всем этим псевдоисторическим направлениям в современной ему исторической живописи — официально-монархическому и мещанско-обывательскому — Суриков противопоставил свои подлинно монументальные полотна, проникнутые чувством национальной гордости и горячей любовью к русскому народу, к его свободе, к его мужественной борьбе и героическим подвигам, к его творческим силам и к его художественному вкусу, так ярко выраженному в народном декоративном искусстве. Такое обращение к славному прошлому своей нации было обусловлено органической связью художника с жизнью и борьбой русского народа и глубокой верой Сурикова в его великое будущее.



В. М. ВАСНЕЦОВ

Н. Н. Коваленская



Среди имен крупнейших мастеров, определявших в 70—80-е годы лицо русской живописи, должно быть названо и имя В. М. Васнецова. Его искусство явилось выражением того же интереса к судьбе народа, к его характерам и истории, который так ярко сказался в творчестве Репина и Сурикова. Васнецова сближает с этими художниками и обостренное чувство национального, увлеченное внимание к самобытности народной жизни и стремление передать эту самобытность в обобщающих образах, тяготение к монументальным формам картины, к искусству «большого стиля».

Васнецова роднят с многими передвижниками и особенности его творческого пути. Сын священника из глухой Вятской губернии, он начал свою художественную деятельность с рисунков, посвященных тяжелому быту родного ему простого люда и на всю жизнь сохранил духовную связь с патриархальной народной жизнью. Вместе с тем, как и многие крупные художники той поры, он сумел подняться до высот живописного мастерства, дорогой упорного труда пришел к разносторонней профессиональной работе. Васнецов начал свой путь в искусстве как автор нескольких интересных картин бытового содержания, он занимался затем иллюстрацией и портретом, писал декорации для театральных постановок, создавал огромные циклы настенных, в том числе религиозных, росписей. Но основные свои силы он отдал исторической живописи, тем образам народного прошлого, которые так увлекали в то время и многих его современников.

Вместе с тем Васнецов занимает в русском искусстве 70—80-х годов, и в частности, среди своих товарищей-передвижников своеобразное место. Посвятив себя исторической живописи, он обратился к новым для русского искусства фольклорным мотивам. Эпическая тема народных сказаний о той неутомимой борьбе, которую вели легендарные русские богатыри, защищая родину от вражеских вторжений, и тема сказок, воплотивших извечные мечты народа о правде,

о счастье, о фантастических превращениях,— вот те тесно слитые между собой русла, по которым направлялось в эти годы творчество мастера.

Тот взгляд на народную историю, который был характерен для Васнецова, таил в себе, правда, и источник ограниченности его искусства. Мы не найдем в его картинах ни накала человеческих страстей, как у Репина, ни горячего драматизма борьбы и страданий народа, как у Сурикова. Несмотря на то, что мотивы произведений Васнецова подсказаны народным эпическим преданием, художнику XIX века было, естественно, трудно проникнуться величавой целостностью этого предания, всегда присущей мифологии органичностью связи реальности и фантастики. Его образам нередко свойствен условно-литературный, а иногда и театральный характер. К тому же традиция народного творчества тесно сплеталась в произведениях Васнецова с религиозными православными традициями и идеями, и это часто выводило такие его работы за рамки передового русского искусства.

Но в лучших картинах Васнецова эти недостатки искупались его глубоко поэтическим отношением к народному эпосу. Создавая былинных и сказочных героев, художник вызывал в своей памяти знакомые ему с детства черты крестьянской жизни. В лицах Аленушки, Ильи Муромца и других его персонажей угадываются реальные лица крестьян, служивших ему прототипами для картин. Васнецов один из первых ввел в русскую живопись красоту народных орнаментов, древнерусской архитектуры, одежды, утвари, оказав немалое влияние на художников следующего поколения. Васнецова отличало и живое ощущение русской природы. Пейзажные фоны его картин проникнуты тонким настроением, являясь активным средством раскрытия их содержания. Своими образами эмоционально насыщенной природы Васнецов предвосхитил некоторые из достижений русской пейзажной живописи, относящихся уже к следующему периоду, к 90-м годам.



Виктор Михайлович Васнецов родился в 1848 году в селе Рябове Вятской губернии. Его первые впечатления были связаны с окружающими село дремучими лесами, с жизнью соседей-крестьян. Уже тогда его воображение пленяли народные легенды. Образование он получил в Вятке, в духовном училище и семинарии.

Увлечение рисунком и живописью, которыми Васнецов занялся под руководством сосланного в Вятку польского художника Эльвира Андриолли, заставило его отказаться от предстоявшей ему церковной карьеры. Получив согласие отца, он отправился в 1867 году в Петербург — держать экзамен в Академию художеств. Попал он в нее только в 1868 году, так как по недоразумению считал, что он не принят. В этот первый год В. Васнецов поступил в «Школу на Бирже», во главе которой стоял Крамской. Там он встретился с Антокольским; с Репиным он дружил с самого приезда в Петербург, как и с некоторыми другими будущими передвижниками (В. М. Максимовым, В. Д. Поленовым и др.). Сближение с охваченной передовыми идеями разночинной художественной молодежью имело для развития творчества Васнецова огромное, определяющее значение.



В. Васнецов. С квартиры на квартиру. 1876 год.

Гос. Третьяковская галерея.

В первое время, как и в Вятке, Васнецов работает главным образом в области иллюстрации, рисунка. У него возникает несколько острых образов, проникнутых то возмущением, то жалостью. Таков, например, набросок фигуры старухи, застигнутой на улице пургой, с выражением ужаса на изможденном лице («Зима», 1870-е годы, местонахождение неизвестно), или старика, которого художник назвал «Заштатным» (1871, Гос. Третьяковская галерея). Старик представлен на фоне заснеженного зимнего пространства. Его голова закутана башлыком по самый нос, видна его как будто застывшая улыбка, однако это лишь гримаса замерзающего.

Все эти образы обездоленных были проникнуты у Васнецова общим для демократического искусства тех лет сочувствием бедноте. Не случайно развитию той же темы он посвятил впоследствии одну из своих первых жанровых картин «С квартиры



В. Васнецов. Восстание телеграмма. 1878 год.

Гос. Третьяковская галерея.

па квартиру» (1876, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 95*)¹. На фоне необозримого снежного простора Невы, завершеного Петропавловским собором, почти не видимым сквозь зимнюю мглу, едва переступая ногами, бредут два сгорбленных старика. Они несут свой нищенский скарб; единственное живое существо, их сопровождающее, — моська на первом плане. Сочувственно-скорбный тон картины напоминает произведения Перова 60-х годов. Она написана теми же скупыми красками, главным образом, синеватой, коричневой и белой, передающими только свет и тени и усиливающими безотрадное и сумрачное настроение.

В 1870-х годах талантом Васнецова живо заинтересовался П. П. Чистяков. Он и стал самым любимым в Академии учителем молодого художника, сохранив-

¹ Этой картине предшествовали некоторые другие жанровые полотна: «Пищие-певцы» (1873, Кировский обл. художественный музей им. А. М. Горького), «Чашепитие в трактире» («В харчевне»; 1874, Харьковский гос. музей изобразительных искусств).



В. Васнецов. Преферанс. 1879 год.

Гос. Третьяковская галерея.

шего к нему глубокое уважение до конца жизни. Зато самую Академию Васнецов с 1873 года почти перестал посещать, а в 1875 году и окончательно ее покинул. Васнецова увлекала мысль поехать за границу для изучения классического искусства и совершенствования собственного мастерства. Ему, как не окончившему Академии, приходилось ехать на свой счет. В начале 1876 года он решился принять материальную помощь от друзей и уехал в Париж, где в то время жили в качестве пенсионеров Репин и Polenov.

Париж произвел на художника сильное впечатление. Его привлекали старые мастера, в изобилии представленные в парижских музеях¹. Интересовала художника и современная французская живопись с ее пленером. Некоторое влияние

¹ Васнецова потрясла, в частности, небольшая картина Рембрандта «Христос в Эммаусе». Она помогла ему по возвращении в Россию впервые оценить и глубочайшее значение эрмитажной картины Рембрандта «Возвращение блудного сына».

пленера сказалося на его последующем творчестве. Но господствующее направление французских выставок его не удовлетворяло: отталкивало тяготение участвовавших в них художников к «салонной» живописи. Сохранилось письмо Васнецова к Крамскому, где он пишет: «Картин с акварелями и рисунками больше 3000... Масса холстов громадных и часто смешных... О сладких классических жанрах и не говорю — до объядения! От натюрмортов желудок болит! От тазов и котлов медных — шум в ушах!.. Почти ничего из обыкновенной французской жизни»¹.

К этой «обыкновенной жизни» парижского люда и обратился теперь Васнецов. Не изменяя своим интересам жанриста, он стремился поближе узнать французский народ. Переехав в предместье, он поселился в Медоне, у крестьянина, где и начал писать картину из народной жизни — «Балаганы в окрестностях Парижа» («Акробаты»; 1877, Гос. Русский музей)². Васнецов хотел передать здесь черты, характерные для жизни парижского простонародья. Он изобразил веселящуюся шумную толпу, кривляющихся актеров, подчеркнув и грубую, и грустную сторону этого веселья. Однако картина все же не удалась художнику. Слишком далеким был для него французский быт, в том числе и быт французской бедноты.

По возвращении в 1877 году в Россию Васнецов продолжает заниматься жанровыми сюжетами. В это время у него возникает группа произведений, явившихся откликом на события русско-турецкой войны, на грубые промахи царского командования, стоившие русской армии огромных потерь³. Центральное место среди этих работ занимает картина «Военная телеграмма» (1878, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 96*), высоко оцененная И. Н. Крамским за правдивость изображенных типов. Васнецов представил разнородную группу людей — крестьян в тулупах и отставного военного, господина в цилиндре и даму, озабоченно и подавленно воспринимающих новости с театра военных действий. Следует отметить в этой картине и новые особенности колорита. Здесь чувствуются известные отзвуки пленеризма, с которым художник познакомился в Париже, сказавшиеся здесь в передаче влажного воздуха осеннего дня, смягчающего различия цвета разнообразных одежд персонажей.

Эта живописная свежесть сказалась и в последнем жанровом полотне Васнецова «Преферанс» (1879, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 97*), изображающем трех стариков, очевидно помещиков, ночь напролет играющих в карты. Художник и здесь уделил большое внимание типам персонажей, подчеркнув их тупую ограниченность, доходящую почти до карикатурности. Но преобладающее настроение картины раскрывается именно в живописи. Комната освещена стоящими на столе свечами; гигантские тени от фигур падают на стены и на пол, как в «Игроках»

¹ Письмо 4 мая 1877 года.— Архив Гос. Русского музея, ф. 15, д. 279а.

² Эскиз 1876 года в Гос. Третьяковской галерее.

³ См.: Н. Моргунов, Н. Моргунова-Рудницкая. Виктор Михайлович Васнецов. Жизнь и творчество. М., 1962, стр. 117—124.



В. Васнецов. Витязь на распутье. 1878 год.
Гос. Русский музей.

Федотова, сообщая всей сцене зловещий отпечаток. Однако лунный свет, вливающийся в открытое окно, вносит в картину успокоение и даже поэзию. Беспросветная, бессмысленная скука повседневности как бы смягчается торжественностью природы. В этом сказываются те черты мировосприятия художника, которым суждено было развиваться в последние годы.

В 1870-х годах, как и в более поздний период, Васнецов писал и портреты. Однако их нельзя причислить к его лучшим работам. Художник не был прирожденным портретистом, его работам не хватало определенности индивидуальных характеристик. Из ранних портретов мастера можно отметить изображение его младшего брата Аполинария Михайловича, юноши с мечтательным взглядом, обращенным куда-то ввысь, со сложенными на книжке руками (1878, Гос. Третьяковская галерея). В нем есть что-то аскетическое. Из более поздних портретов выделяется портрет Т. А. Мамонтовой (1884), также принадлежащий Третьяковской галерее.

В конце 1870-х годов в искусстве Васнецова наступает перелом. Его перестают интересовать бытовые сюжеты. Несмотря на настойчивые советы друзей и, в частности, Крамского, развивать свой талант жанриста, свое умение схватывать

типы, художник решительно переходит к новым и для него, и для всего русского искусства фольклорным темам. Этому обращению к русской старине, несомненно, способствовал его переезд в Москву, где он поселился с марта 1878 года. Москва в ту пору была еще полна всевозможных древностей. Не только Кремль с его соборами, но и московские улицы, кривые и причудливые, никуда не ведущие тупички, зимой, как в деревне, заваленные сугробами, перезвон колоколов московских церквей — все это не могло не привлекать Васнецова, с детства кровно связанного с русской стариной. Московская старина волновала тогда воображение и Сурикова, и Репина, и Поленова, обязанных ей многими художественными впечатлениями.

Темы русского эпоса начали привлекать внимание художника уже и в более ранние годы. Уже к началу 1870-х годов относится первый акварельный эскиз «Богатыря», сидящего на тяжелом коне и из-под руки оглядывающего округу (Гос. Третьяковская галерея), а в 1876 году мастер создал уже эскиз трех богатырей, который собирался подарить Поленову (Гос. музей-усадьба им. В. Д. Поленова). Сохранилось известие, что эскиз этот так понравился Поленову, что он отказался принять его до тех пор, пока Васнецов не напишет по нему картины. Но всерьез художник подошел к этой теме лишь в конце 1870-х годов. Он создает теперь ряд картин на темы древних преданий: «Витязь на распутье» (1878, Гос. Русский музей; эскиз в доме-музее В. М. Васнецова в Москве), «Битва русских со скифами» (1881, Гос. Русский музей) и «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880, Гос. Третьяковская галерея). «Богатырская» тема Васнецова нашла в этих картинах разностороннее воплощение.

В картине «Витязь на распутье» (стр. 99) художник изобразил богатыря на коне, остановившегося в необозримой степи перед камнем с надписью:

Как пряму ехати,
Живу не бывати,
Нет пути ни проезjemu,
Ни прохожему, ни пролетному.

Васнецов отказался здесь от того бытовизма, который свойствен был первому акварельному наброску богатыря. Витязь изображен спиной к зрителю, его голова задумчиво опущена, темный силуэт фигуры ясно выделяется на розоватом небе. Его молчаливая неподвижность перед зловещим камнем приковывает взгляд зрителя к пейзажу неведомой земли, к усеянной костями степи, над которой бесшумно парят черные птицы.

Это умение Васнецова сообщить картине настроение пейзажным фоном послужило источником успеха и следующего его полотна «После побоища Игоря Святославича с половцами» (стр. 101). Даже Стасов, подвергший эту картину резкой критике за присущую ей условность и недостаток «натуры»¹, признавал

¹ В. Стасов, Статьи и заметки, не вошедшие в собрание сочинений, т. 2. М., 1954, стр. 194.



*В. Васнецов. После победы Игоря Святославича с половцами. 1185 год.
Гос. Третьяковская галерея.*

«настроение» изображенной сцены ее главным достоинством. Эти черты искусства Васнецова помогли художнику убедительно воплотить свои давнишние представления о героической славе древней Руси, о подвигах ее богатырей, ее славного воинства.

Художник выбрал в качестве основы своей картины «Слово о полку Игореве» — знаменитое древнее сказание о гибели русского войска, столкнувшегося с половецкими полчищами. Высокая поэзия этого сказания захватила художника: тема позволяла ему показать, что доблесть русской дружины может быть раскрыта не только в победном ликовании, но и в трагедии поражения. Мастер пытался сообщить своему произведению ту благородную скорбь, которой проникнуто повествование «Слова»:

Сваты поюнина,
А сами полегоша за землю Русскую¹.

Поле битвы поднимается вверх от зрителя, занимая две трети холста. Небо низко срезано. Благодаря этому внимание зрителя сосредоточено на поле боя. Не видно ни одного живого воина, вдали — груды тел, упавших друг на друга: где поднимается рука, еще держащая лук, где видны обнаженные сабли; всюду разбросаны стрелы, сверкают щиты. Лежащий на переднем плане юноша-княжич трактован Васнецовым с наивной сказочной красотой. Он написан прекрасным, как девушка, смерть не исказила его юного лица, на нем светлые одежды, весь его облик ясен и тих. Ему контрастен лежащий слева суровый воин, поражающий своей строгой красотой. Он уже не молод, но, очевидно, был силен и крепок в бою. Его раскинувшееся тело — в глубоком покое. Голова слегка приподнята, что позволяет хорошо рассмотреть мужественное лицо с запекшейся раной. Этот воин как бы воплощает в себе ту сдержанную величавость, которая так привлекала Васнецова в русском прошлом.

Особенно важно в картине состояние пейзажа. После только что затихшего страшного боя наступил глубокий, торжественный покой. Его нарушает лишь схватка в небе двух орлов-стервятников. Поле битвы погружается в ночную мглу, только полевые цветы — колокольчики и ромашки — выделяются из вечернего мрака. С горизонта идут лиловые тучи, встающая луна написана в красноватом тоне, словно она окрашена кровью погибших.

Васнецов получил на свою картину немало критических отзывов, вызванных не только ее некоторой отвлеченностью, но и непривычностью для тогдашних критиков самого жанра произведения Васнецова. Но на публику, посещавшую выставки в Москве, Петербурге и других городах, полотно произвело огромное впечатление. Художника утвердил на избранном им пути и отклик П. П. Чистякова. «Вы поэт-художник! — писал ему его бывший учитель. — Вы русский по духу, по

¹ «Слово о полку Игореве». Под общей ред. В. Ржиги, В. Кузьминой и В. Стеллецкого. М., 1961, стр. 12.



В. Васнецов. Аленушка. 1881 год.

Гос. Третьяковская галерея.

смыслу, родной для меня! Спасибо, душевнос Вам спасибо»¹. Далее Чистяков дал тонкий анализ картины, особенно «фигуры мужа, лежащего прямо в ракурсе», которого он справедливо счел «выше всей картины»².

В эти же годы Репин познакомил Васнецова с С. И. Мамонтовым, родственником жены П. М. Третьякова, и художник скоро стал постоянным гостем и в доме Мамонтовых в Москве, и в их подмосковном Абрамцеве. С. И. Мамонтов был страстным театралом и сейчас же привлек Васнецова к различным работам, связанным со спектаклями, которые он устраивал и в Москве, и в Абрамцеве. Много фантазии и труда положил Васнецов на эти постановки, в частности на «Снегурочку» Островского; великолепные декорации ее, значительно затем доработанные, были вскоре повторены и в опере, открытой Мамонтовым в Москве³.

Чудесная природа Абрамцева, с лесом, прудами, с лесными озерами, пленила Васнецова. Он создал здесь превосходный этюд «Затишье» (Дом-музей В. М. Васнецова), а также одно из самых привлекательных своих произведений — «Аленушку» (1881, Гос. Третьяковская галерея; *вклейка*) на мотив народной сказки. Этой картиной мастер положил начало другому направлению в своем творчестве, связанному с лирически-сказочными мотивами.

Васнецову необыкновенно удались этюды для этого образа, особенно тот, где Аленушка изображена еще совсем ребенком (1881, Гос. Третьяковская галерея). Крестьянская девочка с простым круглым личиком сидит на траве в той же позе, что и на известной картине. Ее слегка растрепанные волосы заплетены в косичку, глаза глубоко печальны. В картине Аленушка значительно старше; это уже не девочка, а девушка. Изменена ее прическа, широко раскрытые глаза глядят не на зрителя, а прямо перед собой. Девушка глубоко задумалась.

Удалось Васнецову и изображение окружающей Аленушку природы: перед ней глубокий пруд, на черную гладь которого упали пожелтевшие листья с тонких осинок на берегу. Пруд окружает еловый лесок. Вокруг все тихо, ни одна ветка не шелхнется; на закатном небе четко вырисовываются кресты еловых верхушек, а внизу уже притаилась глубокая лесная мгла. Композиция картины очень проста: Аленушка сидит на камне, в самом центре, с обеих сторон ее фигуру как бы обрамляют тонкие, молодые осинки на фоне зелени затененных елей. Васнецову удалось добиться того, что Аленушка воспринимается не как обычная девушка, а как воплощение той сказочной природы, с которой она органически сливается в картине.

Успех «Аленушки», как впрочем и «После побоища...», связан был с выраженными в этих полотнах живыми впечатлениями от русской природы. В пейзаже «Аленушки», в таинственной тишине, просыпающейся в лесу с наступлением сумерек, звучат уже такие ноты, которые нашли затем свое развитие у Левитана

Письмо 1880 года.— Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи, № 2/481.

Там же.

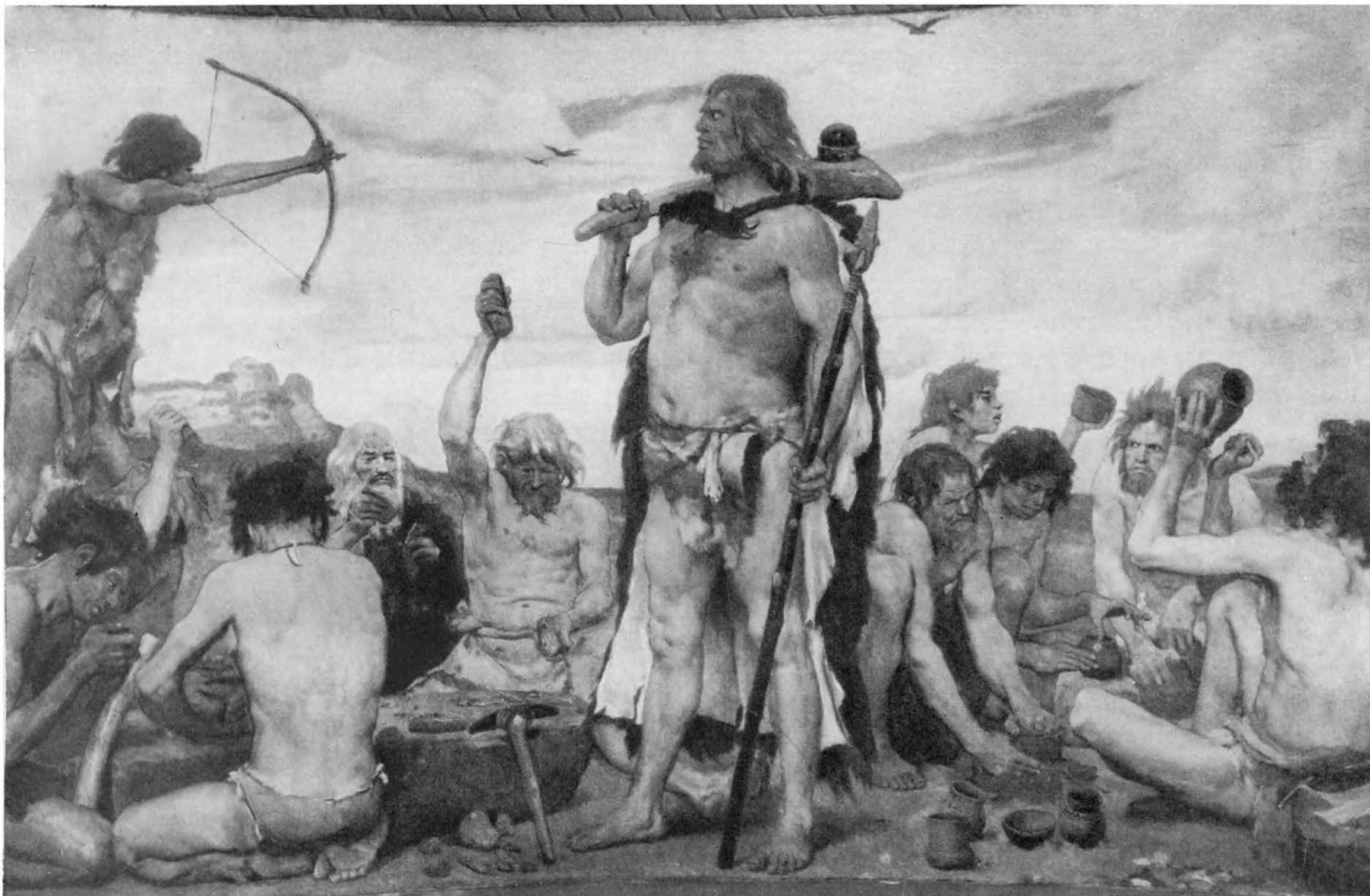
³ О работах Васнецова в театре см. раздел «Театрально-декорационное искусство».



*В. Васнецов. Каменный век. Роспись зала Гос. Исторического музея. 1882—1885 годы.
Фрагмент. Группа у пещеры.*

или Нестерова. Не случайно, в тех картинах, сюжеты которых имели чисто аллегорический смысл и не давали художнику возможности для воплощения своего непосредственного восприятия природы, он нередко утрачивал и наивную прелесть народной сказки.

Это случилось, например, в 1879 году, когда Мамонтов заказал Васнецову картины для зала заседаний совета Донецкой железной дороги, избрав для них, хотя и сказочные, но довольно отвлеченные сюжеты. Панно «Три царевны подземного царства» (Гос. Третьяковская галерея) должно было представить в аллегорических фигурах те богатства недр природы, которые предполагалось получать по железной дороге из Донецкого края. Надо признать, что воплотить эту тему в образах было нелегко, и естественно, что художник не добился в этом успеха. Царевны подземного царства задуманы как олицетворение некоей отвлеченной идеи, к выражению которой и сводится их поведение в картине. Отсюда бездейственность всех трех фигур царевен, выступающих на фоне роскошной



*В. Васнецов. Каменный век. Роспись зала Гос. Исторического музея. 1882—1885 годы.
Фрагмент. Старший в роде.*

декорации с пылающим закатом и оживленных, пожалуй, лишь выражением лиц. На лицах двух женщин, сверкающих золотом и драгоценностями, заметно высокомерие и презрение к третьей, молодой, наиболее привлекательной и скромной, одетой в черное и олицетворяющей собою уголь¹.

Дружба с Мамонтовым и частые посещения Абрамцева имели для творчества Васнецова важное значение. Семья Мамонтова увлекалась русским народным искусством — керамикой, резьбой по дереву, вышивками. Эта страсть не могла не захватить и Васнецова; он принял деятельное участие в организации в Абрамцеве знаменитых кустарных мастерских². Вместе с Поленовым Васнецов

¹ Композиция эта не стала более живой и во втором варианте картины 1884 года, находящемся в Киевском гос. музее русского искусства.

² Об абрамцевских кустарных промыслах см. в разделе о народных художественных промыслах в X томе настоящего издания.

участвовал даже в архитектурных работах — в постройке в Абрамцево каменной церкви в стиле древнего русского зодчества, сказочной деревянной «избушки на курьих ножках» и других подобных начинаниях. Васнецов вспоминал об этом с большим увлечением: «Подъем энергии и художественного творчества был необычайный: работали все без усталости, с соревнованием, бескорыстно. Казалось, опять забил ключом художественный порыв творчества средних веков и века Возрождения. Но там, тогда этим порывом жили города, целые области, страны, народы, а у нас только абрамцевская малая художественная дружеская семья и кружок. Но что за беда? — дышалось полной грудью в этой зыбкой атмосфере»¹. Это мажорное заключение не соответствует той глубокой и печальной мысли, которая выражена в приведенном отрывке: Васнецов чувствовал неблагоприятность условий буржуазной России для возникновения настоящего «большого стиля», отдавал себе отчет в том, что усилия художников в этом направлении поневоле должны были носить узкий, камерный характер.

Но Васнецова неизменно тянуло к «большому стилю». Именно этим объясняется его обращение в 80-е годы к монументальной живописи. В этот период он выполнил крупные заказы по украшению настенными росписями зала Исторического музея в Москве и Владимирского собора в Киеве. В монументальных работах мастера сказались те же закономерности его искусства, что и в картинах на фольклорные сюжеты. Там, где особенности темы давали простор живой наблюдательности художника, его творческой интуиции или фантазии, он находил выразительные и яркие решения, там, где они сковывали его реальное чутье природы, его произведения становились отвлеченными и рассудочными.

В 1882 году администрация только что отстроенного московского Исторического музея обратилась к Васнецову с предложением выполнить в одном из музейных залов большую настенную роспись «Каменный век». Этот заказ сначала испугал художника: он страстно любил русскую старину, но каменный век был ему совершенно незнаком, тем более, что заказчики не дали ему никаких указаний, что и как должно быть изображено, обусловив лишь некоторые сюжетные мотивы (обработка кости, добывание огня, охота и т. д.). Но именно эта свобода, которая предоставлялась таким образом воображению мастера, и оказалась плодотворной для его работы. Васнецов необыкновенно быстро составил общую композицию вытянутого по верху круглого зала фриза и с большим подъемом приступил к разработке ее отдельных сцен и фигур.

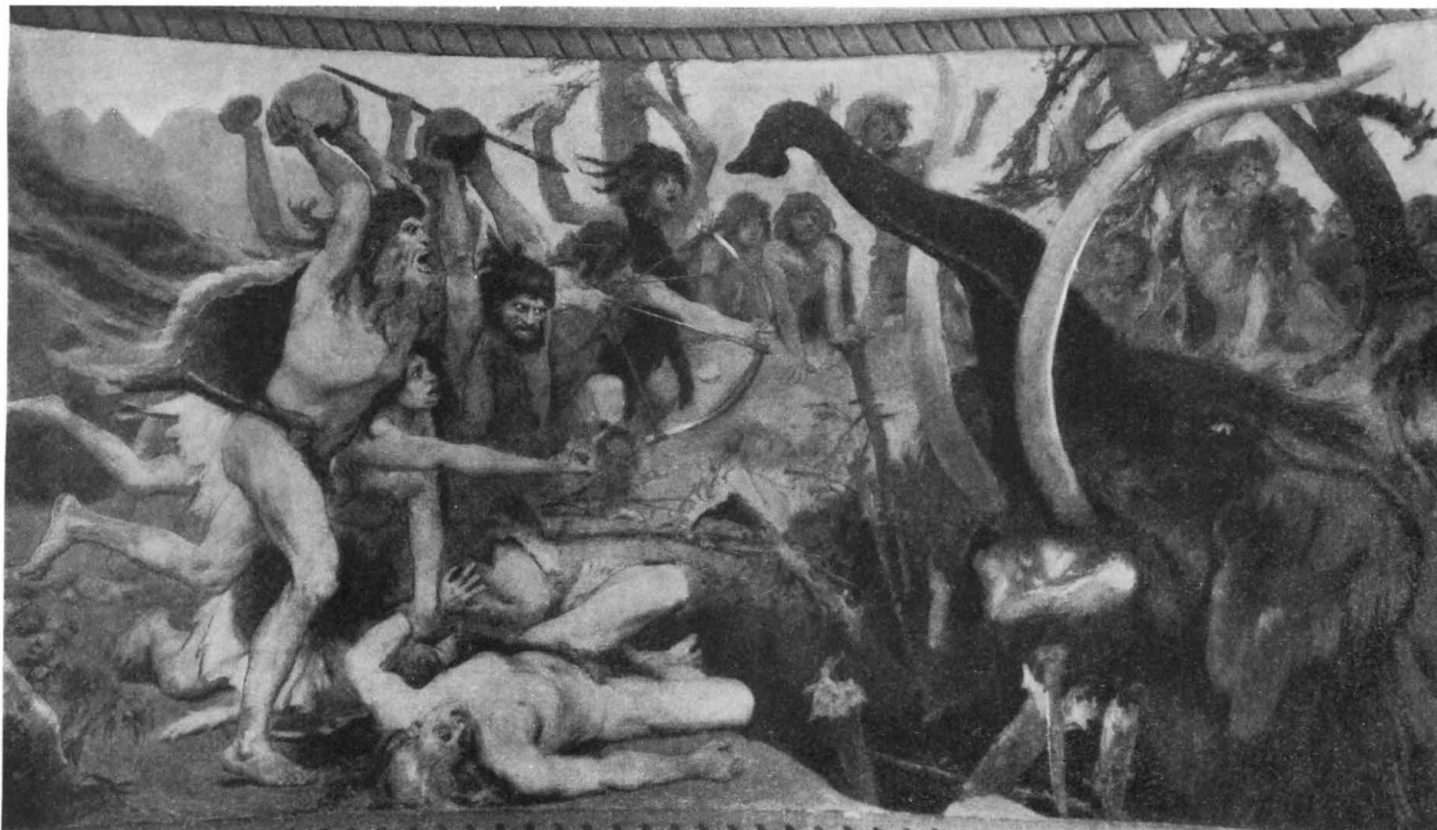
Сохранилось большое количество карандашных и живописных эскизов Васнецова к этой работе. Из живописных наиболее интересен эскиз «Пиршество» (1883, Гос. Третьяковская галерея; *цветная вклейка*). Задача художника состояла здесь в том, чтобы создать впечатление огромного возбуждения первобытных людей, опьяневших от восторга, вызванного победой над мамонтом. Васнецов пишет очень широко, набрасывает фигуры пляшущих вокруг костра дикарей, не

¹ Цит. по кн.: В. Лобанов. Виктор Васнецов в Абрамцево. М., 1928, стр. 25.



В. Васнецов. Пиршество. Эскиз к росписи «Каменный век». 1883 год.

Гос. Третьяковская галерея.



*В. Васнецов. Каменный век. Роспись зала Гос. Исторического музея. 1882—1885 годы.
Фрагмент. Битва с мамонтом.*

слишком заботясь о точной форме, нередко сливая фигуры пятнами света и тени. Композиция вызывает ощущение шумного движения, в эскизе есть что-то стихийное, буйное.

В самом фризе изображение получило более упорядоченное решение. Художнику важно было подчеркнуть не столько дикость, сколько первые успехи труда и разума человека. Первобытные люди Васнецова только что вышли за пределы мира животных, но они уже совершают первые, самые трудные шаги, положившие основу всей будущей цивилизации. Во фризе представлены различные формы первобытного труда — охота, рыбная ловля, лепка из глины различной посуды, высекание огня и пр. Васнецов воплотил в своих образах ту силу, ловкость и огромное, с детства привычное мужество, которое позволяет этим людям вступать в борьбу с мамонтом, в сотни раз превосходящим их силой и боеспособностью. Характерно, однако, что победа над мамонтом обеспечена здесь превосходством человеческого разума: люди устроили ему западню, заставив провалиться в глубокую яму. Особенно удалась Васнецову могучая фигура «старшего в роде», как бы подчеркивающая разумную целесообразность действий его сородичей: он гордо стоит,



*В. Васнецов. Роспись Владимирского собора в Киеве. 1885—1896 годы.
Фрагмент. Преддверие Рая.*

возвышаясь над всеми окружающими, держа в одной руке копье, в другой — тяжелую палицу. Его откинута голова по-своему даже красива.

В каждом звене композиции Васнецов выделяет центральные фигуры. В левой группе людей, расположенной у входа в пещеру, — это стоящая девушка и мужчина с оленьими рогами в руках (стр. 104), правее — стреляющий из лука, в центре — фигура «старшего в роде» (стр. 105), еще дальше — приплясывающая девушка, радующаяся пойманной рыбе. Эти фигуры удачно конструируют отдельные композиции фриза и вносят элементы ритма в его общее построение, придавая ему монументальное звучание. Только в двух звеньях Васнецов создает композицию другого типа: основной фриз завершается битвой между людьми и гигантским мамонтом (стр. 107), который и составляет центр этой сцены. В изображении пиршества, расположенном на отдельном простенке между окнами, центром служит костер, окруженный ликующими победителями страшного зверя.

Облик людей каменного века, полуголых, одетых лишь в куски звериных шкур, во времена Васнецова мог быть лишь угадан художником. Однако, как верно отметил И. Э. Грабарь, художника выручала его интуиция, умение почувствовать древний прообраз того славянского типа людей, с которым он сталкивался у себя на родине, в Вятской земле¹. Большую правдивость сообщает фризу и его удачный колорит. Цвета, использованные здесь, применены с удивительно трезвым чувством реальности. Синие оттенки неба, темные меха и светлые тона

¹ И. Грабарь. «Каменный век». Монументально-декоративный фриз В. М. Васнецова в Гос. Историческом музее. М., 1956, стр. 10.

человеческого тела, данного без тонких нюансов,— вот то простое созвучие, которое доминирует во фризе, делая его четко воспринимаемым и усиливая его доходчивость до зрителя¹.

Уже в 1885 году фриз был закончен и принят комиссией по строительству. Он произвел большое впечатление на всех друзей художника. Любимый учитель его, Чистяков, мнению которого он доверял беспредельно, сказал об этой работе: «Васнецов дошел в этой картине до ясно-видения». В ней «выражено все будущее развитие человечества»². П. М. Третьяков написал Васнецову письмо: «...Именно сегодня я хотел, не откладывая, потому написать, чтобы поскорее обрадовать Вас, что „Каменный век“ на месте на всех товарищей³ произвел огромное и хорошее впечатление, кажется все без исключения были в восторге»⁴.

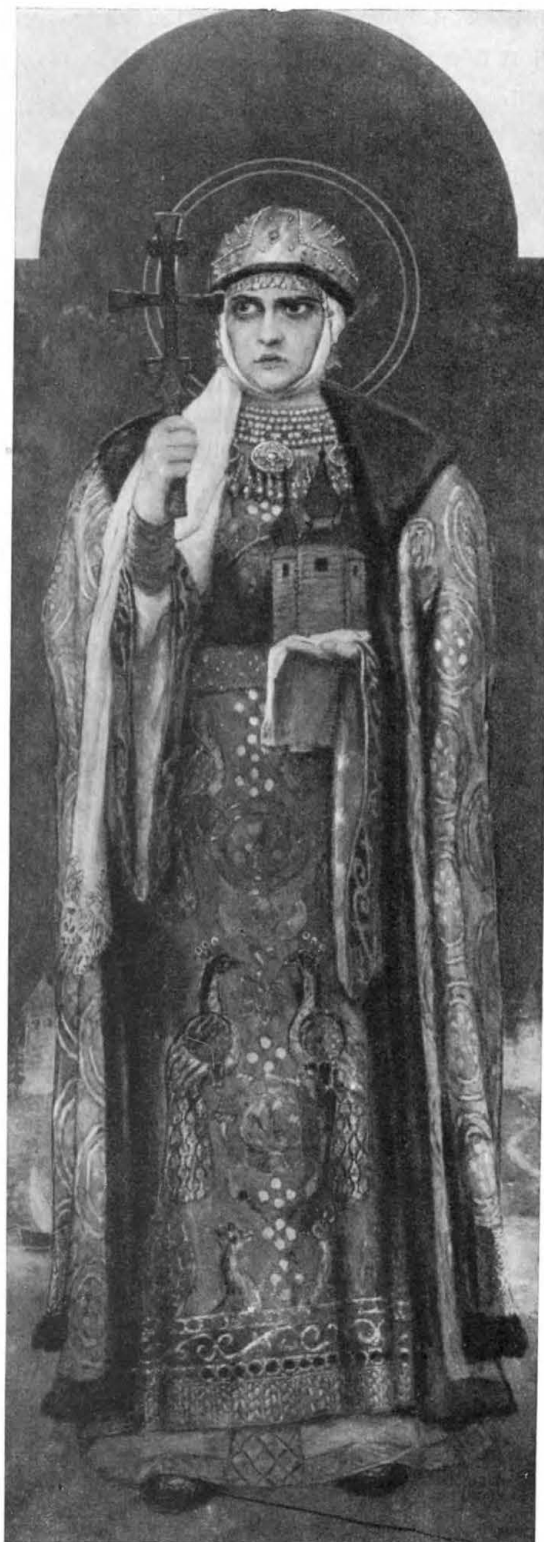
Современники мастера были совершенно правы — «Каменный век» следует отнести к наиболее удачным произведениям Васнецова. Ему удалось создать действительно монументальную композицию. Образы первобытных людей полны у него первозданной энергии, поражают мощью и даже красотой элементарных, но

¹ Фриз Васнецова в Гос. Историческом музее выполнен не фреской, давно не применявшейся в Европе, но обычной живописью масляными красками. Во избежание сырости холст был наклеен на цинковые листы, укрепленные на стене. В прежнее время фриз плохо освещался, что очень огорчало художника; в наши дни живопись хорошо освещена лампами «дневного света». Недавно законченная реставрация фриза делает его прекрасно видимым для зрителя.

² Эти слова Чистякова приведены в письме В. Д. Поленова к В. М. Васнецову от 8 января 1888 года. См. Е. Сахарова. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания. Изд. 2. М.—Л., 1950, стр. 243—244.

³ Т. е. членов «Товарищества передвижных художественных выставок».

⁴ Письмо 24 октября 1885 года.— Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи. № 66/225.



В. Васнецов. Княгиня Ольга. Икона для Владимирского собора в Киеве. 1885—1896 годы.

Владимирский собор. Киев.

точных движений. Но главное — это сила впечатления, которое оставляет у зрителя и все изображение в целом, и его отдельные части. Вот как описывал И. Э. Грабарь «подлинно потрясающий эпизод загона допотопного животного в вырытую для него яму-западню и последующей расправы с грозным зверем»: «Вот видны бивни и хобот мамонта, бьющегося в яме, куда ушло все его тело. Остервенелые от азартного боя первобытные люди с яростью и криками бросают в его открытую пасть камни, другие суют в нее дреколья... В бою участвуют не только мужчины, но и женщины, не одни взрослые, но и дети, помогая воплями и визгом. Чего стоит один этот страшный кровавый, предсмертный глаз мамонта — поразительная, подлинно вдохновенная выдумка художника!»¹

Но работа над росписями Владимирского собора (1885—1896) привела Васнецова к закономерной неудаче. Если не говорить о колоссальном труде художника, о его внушающей уважение решимости создать огромный монументальный ансамбль в эпоху, когда были растеряны важнейшие принципы построения таких ансамблей, то нужно признать результат его многолетней работы в основном отрицательным. Те же глубокие противоречия, которые во второй половине XIX века привели монументальное искусство к глубокому упадку во всей Европе, сказывались и в творчестве Васнецова. К тому же художник был всецело скован традиционной системой церковной живописи. Ему мешала та холодная рутинная официальная система требований, которая давно укоренилась в этой области живописи и которой он не мог противостоять.

Дело было, разумеется, не в самих религиозных сюжетах. Евангельские мотивы в творчестве ряда русских художников — современников Васнецова — оказывались удачно переосмысленными для выражения многих духовных и нравственных представлений и чувств, содержание которых выходило далеко за пределы религиозной значимости. Мы находим такие произведения у Крамского и Ге, Поленова и Репина, у начинающего Врубеля, создавшего в эти же годы в Киеве серию церковных росписей на евангельские темы². Дело заключалось в самом подходе Васнецова к интерпретации этих сюжетов. Будучи глубоко верующим человеком, художник стремился сделать смыслом своих росписей именно заданное заказчиками церковно-православное содержание.

Естественно, что эти ошибочные тенденции в творчестве мастера вызвали критику его друзей передвижников. Убедившись в огромной трудности работ во Владимирском соборе, Васнецов настойчиво пытался привлечь к ним и Поленова, однако встретил с его стороны отказ. «Догматы православия пережили себя, — писал Поленов Васнецову, — и отошли в область схоластики. Нам они не нужны... Это повторение задов, уже высказанных тогда, когда религия действительно была живой силой, когда она руководила человеком, была его поддержкой»³.

¹ И. Грабарь. Указ. соч., стр. 7.

² О церковных росписях Врубеля в Киеве см. раздел «М. А. Врубель» в X томе настоящего издания.

³ Письма В. Д. Поленова к В. М. Васнецову от января 1888 года. — См.: Е. Сахарова. Указ. соч., стр. 243, 244.



В. Васнецов. Царь Иван Васильевич Грозный. 1897 год.
Гос. Третьяковская галерея.

Такие отзывы производили на Васнецова тяжелое впечатление. Однако он продолжал работу, стремясь сказать свое слово в церковном монументальном искусстве. Это искусство должно было быть, по его мысли, обращено к широкой массе, быть свободным от той камерной узости, которую он справедливо отмечал в абрамцевских опытах. О большой серьезности, с которой относился художник к своей задаче, говорит тот факт, что, получив заказ на росписи, он предпринял специальное путешествие в Италию для осмотра ее старинной церковной живописи. При этом его интересовала не столько светская по своему духу живопись Возрождения, сколько средневековые фрески и мозаики, в частности мозаики Равенны.

Творения великих художников прошлого глубоко потрясли Васнецова. Тем не менее свои собственные религиозные композиции он стал писать во вполне иллюзионистской манере, что привело к композициям глубоко эклектичным, лишенным той органичности стиля, к которой он так стремился. Художник использовал здесь также и те живописные приемы, которые оказались столь плодотворными в «Каменном веке». Однако здесь они были призваны выразить иные, мистические представления. Соединение изобразительного правдоподобия и экзальтированных, религиозно-мистических настроений, выраженных, в частности, в «знающих» взглядах святых, составляет наиболее неприятную сторону росписи.

Особенно отчетливо недостатки росписей сказались в композиции «Страшный суд» и «Преддверие рая». В колоссальном фризе «Преддверие рая» (*стр. 108*) изображена процессия «праведников», медленно движущихся по направлению к раю. Художник хорошо передал состояние людей, измученных пытками и казнями, но предчувствующими близкий отдых. Лица «праведников» бледны, движения замедленны; некоторые «праведницы» даже не могут двигаться: их несут ангелы, сопровождающие процессию. Все это передано с тем иллюзионизмом, который, по-видимому, был применен с целью усилить впечатление, но вызывает у зрителей скорее представление о физических муках, пережитых «праведниками», чем об ожидающем их нравственном торжестве.

Помимо разнообразных канонических сцен, Васнецов написал для Владимирского собора и изображения исторических событий, в частности «Крещение Руси князем Владимиром», а также отдельные иконы, например «Князь Владимир» или «Княгиня Ольга» (*стр. 109*). В этих работах сказалась уже новая черта в мировосприятии Васнецова, связанная с влиянием на него в этот период реакционных общественных взглядов,— преклонение художника уже не только перед богом или богородицею, но и перед князем, т. е. перед царствующей властью или «властью предержавшей», как ее называли в то время. Особенно показательна в этом отношении княгиня Ольга. Она стоит совершенно фронтально, в торжественной неподвижности; только глаза ее повернуты вбок, глаза не только строгие, но даже грозные, что особенно подчеркнуто низко опущенными и сдвинутыми бровями,— крутой нрав княгини хорошо известен по летописям. Помещенный в храм, образ Ольги, так же как и образ Владимира, приобретает особое значение, олицетворяя ту же непреклонную власть, которая запечатлена и в «Крещении Руси».

Наряду с церковными заказами Васнецов продолжал работать и над своими любимыми темами, связанными с былинным эпосом и народной сказкой. В этот период еще более ясно, чем в предыдущие годы, проявился контраст между удачными произведениями, развивающими лучшие традиции искусства мастера, и теми работами, в которых сказались его ограниченные черты. В последних все более усиливаются теперь, с одной стороны, условно-театральные, а с другой — экзальтированно-мистические тенденции.

В 1899 году была написана картина «Иван-царевич на Сером Волке» (Гос. Третьяковская галерея). В этом полотне удачным можно признать лишь изображение сказочной лесной глухомани с вековыми деревьями, обступающими героев. Но фигуры царевича, Василисы Прекрасной и особенно волка оказались гораздо слабее пейзажа. Их подчеркнута «натуральная» трактовка не помогает, но противодействует убедительности сказочных образов. Еще в большей мере это относится к картине «Сирин и Алконост. Песнь радости и печали» (1896, Гос. Третьяковская галерея), где изображены две огромные птицы с тщательно выписанными женскими головами и вполне реальными перьями. (Не случайно сам Васнецов называл свою картину «журятником», вероятно, не подозревая всей горькой правды этого определения.) В большом панно «Гамаюн — птица вещая» (1897, Дагестанский музей изобразительных искусств) к этим иллюзионистическим тенденциям присоединяются и таинственно-мистические. На смену лирической простоте былых произведений мастера на сказочную тему, например, «Аленушки», приходят здесь экзальтация и надуманность мотива. Огромная птица с написанным в натуральную величину юным девичьим лицом посажена здесь на завиток какого-то фантастического цветка, поднимающегося из тихого, точно уснувшего озера, озаренного закатом. Здесь художник уже явно приходит к настроениям «модерна», давая им вполне прямое воплощение.

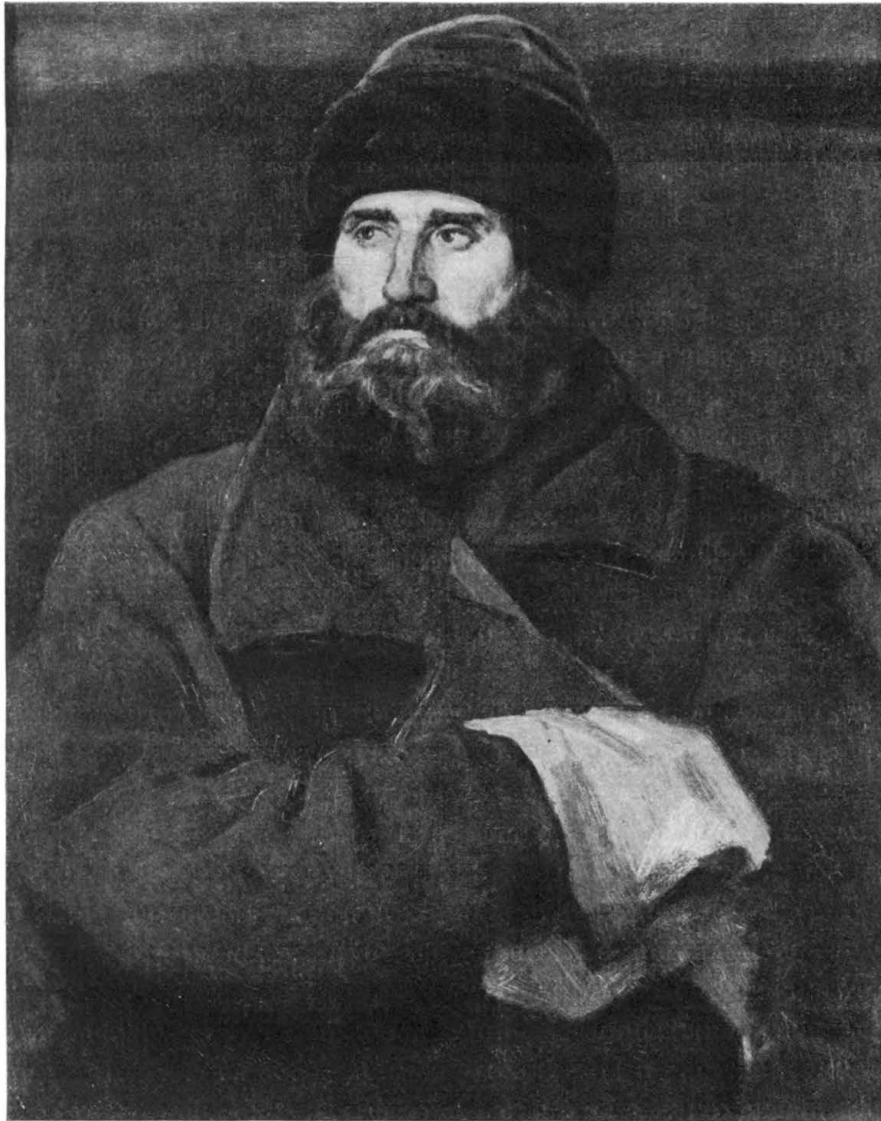
Но в те же 90-е годы Васнецов исполнил и несколько значительных произведений. К ним относятся, например, графические иллюстрации к «Песне о купце Калашникове» Лермонтова, сделанные в 1891 году для издания избранных сочинений поэта. Особенно удалась Васнецову сцена прощания купца Калашникова с братьями (Киевский гос. музей русского искусства). Образ Калашникова поражает тихой печалью; замечательно выразительны его руки, которыми он обнял одного из братьев, прижав к себе его голову.

Работа над этими иллюстрациями натолкнула Васнецова на мысль воссоздать портретный образ Ивана Грозного. Картина «Царь Иван Васильевич Грозный» была закончена в 1897 году (Гос. Третьяковская галерея; *вклейка*).

Иван Грозный изображен не на престоле, не в дворцовой горнице, не в окружении приближенных: он один осторожно спускается по узкой лестнице каменного крыльца, быть может Василия Блаженного. Композиция картины тонко рассчитана: голова царя почти упирается в расписные своды в верхней части картины, а ноги стоят на предпоследней ступени, видимой зрителю. Фигура Грозного занимает почти все полотно картины, высокое, но узкое, и потому кажется особенно



*В. Васнецов. Богатыри. 1881—1898 годы.
Гос. Третьяковская галерея.*



*В. Васнецов. Крестьянин Иван Петров.
Этюд для картины «Богатыри». 1883 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

внушительной. Монументальности образа содействует золототканная узорная одежда, ниспадающая почти до земли, и контраст фигуры с кусочком пейзажа старой Москвы, видимой в нижнем углу картины сквозь оконный проем крыльца. Заснеженные крыши и колоколенки с шатровым верхом представляют своим уютом разительный контраст с суровым обликом царя.

Движения Грозного осторожны, замедленны: он как будто на минуту остановился, подозрительно прислушиваясь. Согнутая рука с четками даже не успела опуститься, не повернулось и лицо, и только раздраженный, жестокий взгляд воспаленных глаз, дополненный складкой искривленных, сжатых губ, словно предве-

щает приближение того страшного гнева, который был свойствен деспотической натуре Грозного. Левая рука царя сжимает высокий посох. Вся его застывшая в напряжении фигура напоминает затишье перед бурей. Она как бы наполнена огромной конденсированной энергией, которая может и разразиться страшным взрывом, но может и затаиться — до поры, до времени¹. Картина эта значительна по характеристике, историческому колориту, удачна по композиции.

Приблизительно в те же годы Васнецов заканчивает и свою огромную картину «Богатыри» (1881—1898, Гос. Третьяковская галерея, *цветная вклейка*) — одно из лучших своих произведений. Выше уже говорилось, как рано художник начал работать над «богатырской» темой. Теперь он вернулся к ней снова во всеоружии опыта и мастерства. Картина «Богатыри» была завершением поисков всей творческой жизни Васнецова. И надо признать, что ему удалось создать действительно яркий былинный образ народной богатырской силы, которая способна защитить русскую землю от любого врага.

Огромные фигуры всадников-богатырей в остроконечных шлемах занимают почти весь холст картины, являя собой надежную «заставу» против злейших врагов, окружавших древнюю Русь. Богатыри осматривают горизонт, видимо чуя что-то недоброе. Они уже готовы дать отпор врагу. Добрыня Никитич обнажает свой меч, Илья Муромец внимательно вглядывается в даль, прикрыв глаза от света. Алеша Попович, заключающий собою эту группу дозора, уже готовит лук, собираясь послать навстречу врагам острую стрелу.

Добрыня Никитич и особенно Илья Муромец превосходно удались Васнецову (для последнего он уже давно заготовил превосходный этюд с крестьянина Владимирской губернии Ивана Петрова, 1883, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 113*). Образ Ильи Муромца, возвышающегося над своими товарищами, полон огромной, спокойной мощи (*стр. 115*). Его умные глаза остро всматриваются в даль; его хорошо сколоченная, грузная фигура внушает уверенность в том, что предстоящий бой не может не кончиться победой. Об этом же говорит и легкость, с какой поднялась его сильная рука, на которой висит громадная тяжесть — железная палица.

Тем же чувством, той же уверенностью в победе полон и образ Добрыни Никитича. Он стройнее и моложе Ильи, его фигура более гибка и подвижна. Правая рука Добрыни уже вынимает меч, плечо его поднялось кверху, отчего его силуэт на фоне неба приобретает особую решительность. Добрыня Никитич приготовился к бою; во всей его фигуре — напряженная энергия.

Прекрасны и кони под богатырями, могучие, с великолепными гривами и пышными хвостами; белый — у Добрыни Никитича, гнедой — у Ильи Муромца и рыжий — у Алеши Поповича. Их упругие движения превосходно сопутствуют движениям их седоков.

¹ На этюде головы Грозного (частное собрание в Москве) лицо его еще более жестоко, но одновременно и скорбно. Этюд был показан на «Выставке русской живописи второй половины XIX — начала XX века» в ЦДРИ в 1951—1952 годах.



В. Васнецов. Богатыри. Фрагмент.

В трактовке Алеши Поповича (стр. 117) Васнецов несколько отошел от былинного образа. По былинам — это совсем иной богатырь: его юность сказывается в легком нраве, в склонности и пошутить и напиться пьяным, и погордиться нарядной одеждой, порой и поухаживать за девушками. В картине в молодом богатыре подчеркнута выражение задумчивости, связанное с той поэтической нотой, которая звучит в неоглядных далях древней степи. В этой трактовке, хотя и отступающей от былинных представлений, образ Алеши Поповича вносит известное разнообразие в группу богатырей, дополняя эпический строй картины отчетливо звучащей лирической темой.

Огромную роль, как и в более ранних произведениях мастера, играет открывающийся позади богатырей пейзаж, холодный и строгий, подчеркивающий суровую красоту колорита всей картины. Поле, покрытое высокой, уже засыхающей травой, уходит куда-то вниз. За ним поднимается цепь лесистых холмов, не очень высоких, но также суровых, с отлогими склонами. Гряда холмов расположена параллельно плоскости холста, как и сама богатырская «застава», что еще усиливает впечатление неуклонной стойкости воинов. Над горизонтом — написанное в сдержанных тонах пасмурное осеннее небо, прекрасно завершающее эту полную большого содержания картину.

В эти же годы Васнецов занимался и архитектурой. По его собственному проекту был построен его дом в 3-м Троицком переулке (ныне переулок Васнецова), сделавшийся впоследствии его мемориальным музеем. Художник использовал в нем элементы древнерусского зодчества и любимого им декоративного искусства. По проекту Васнецова было перестроено в 1902 году здание Третьяковской галереи, в фасаде которой отразились его излюбленные представления о древней Руси. В том же стиле построил художник и дом И. Е. Цветкова (также для коллекции картин).

В конце 90-х и в начале 900-х годов у Васнецова все более отчетливо начинают проявляться консервативные настроения, сказавшиеся еще во время работы во Владимирском соборе и, особенно, в 1905 году, когда Васнецов подал в Академию художеств свое известное ходатайство об отставке. Причины этого шага Васнецова заключались в его недовольстве тем, что студенты Академии проводили сходки и митинги в залах, занятых выставкой художника, что побудило администрацию закрыть ее раньше срока¹. Консервативные начала, заложенные в мировоззрении Васнецова еще в ранние годы, теперь получили свое развитие и отрицательно влияли на творчество художника. Этим объясняется и то, что художник

¹ Васнецов пишет в этом ходатайстве: «По случаю вторжения г. г. учеников в залы, занимаемые моей выставкой, для устройства своих сходок и так называемых митингов выставка закрыта... на десять дней раньше установленного срока... Насильственными действиями своими г. г. ученики доказали, во-первых, полное неуважение к свободному искусству... Так как Академия художеств есть высшее учреждение, предназначенное для совершенствования искусства в России, и так как при современном состоянии русского общества она, очевидно, не может отвечать своему прямому назначению, то я считаю напрасным именовать себя членом учреждения, утратившего свой живой смысл» (см.: А. Успенский. Виктор Михайлович Васнецов. М., 1906, стр. 122—123),



В. Васнецов. Богатыри. Фрагмент.

не нашел себе места и в строительстве новой, социалистической культуры. Он дожил до 1926 года, оторванный от закипавшей вокруг него новой жизни, хотя его прежние произведения и продолжали висеть на стенах Третьяковской галереи и Русского музея. Но именно в этих произведениях и заключался вклад Васнецова в историю русского искусства. Значение его как художника определялось не его церковными росписями, исполненными псевдовизантийской казенной риторикой. Васнецов остался в памяти народа как создатель «Богатырей», «После побоища», «Аленушки», «Грозного» и других замечательных картин, отразивших его глубокую любовь к прошлому своей родины, к сокровищам народной поэзии, зодчества, декоративного искусства, природы, как художник, претворивший памятники народной фантазии, образы русского эпоса, былин и сказок в убедительные и зримые образы искусства живописи.



В. Д. ПОЛЕНОВ

О. А. Лясковская



Современник крупнейших представителей русского искусства второй половины XIX века, Василий Дмитриевич Поленов (1844—1927) входит в плеяду мастеров, создавших великую школу русской живописи. Творчество Поленова охватывало разные жанры: он писал сюжетные картины, пейзажи, портреты, театральные декорации. Время показало, что наиболее ценным в его наследии были пейзажи, в особенности те из них, которые изображали близкую художнику русскую природу. Известно, какое большое значение придавал Поленов во всей своей деятельности идее гармонии. Веря в силу искусства, он стремился в своих картинах на евангельские темы противопоставить современной, полной дисгармонии действительности иную жизнь, простую, патриархальную, близкую к природе. Объективно, однако, его работа над евангельской серией была в известной мере поисками созерцательного умиротворения. (Характерно, что она так и была воспринята большинством современников.) Только в природе поиски гармонии не были тщетными. Тонкое чувство, безошибочный глаз художника, свободное владение линейной и воздушной перспективой, чистота палитры были теми предпосылками, которые позволили Поленову ярко выразить радостный и величавый образ русской природы. В этой сфере деятельности стремление Поленова передать прекрасное, не отходя от правды, воспитывать людей красотой искусства нашло свое целостное художественное воплощение.

Поленов вырос в среде, хранившей культурные традиции русской дворянской интеллигенции. Его отец был крупным ученым — археологом и библиографом, мать — писательницей для детей и художником-любителем. В 1863 году, по окончании гимназии, Поленов поступил на юридический факультет Петербургского университета¹, где в силу семейных связей вошел в круг студентов, принадлежавших

¹ Художник с благодарностью вспоминал лекции профессора П. Г. Редкина по энциклопедии права, вселившие веру в торжество добрых начал (Т. Юрова. Василий Дмитриевич Поленов. М., 1961, стр. 9).

к дворянским слоям. Все эти особенности среды и воспитания оказали значительное влияние на его характер и мировоззрение, а тем самым и на все направление его творчества. Но вместе с тем на Поленова воздействовали и демократические тенденции русской культуры. Еще будучи гимназистом, в Петрозаводске он общился к идеям 60-х годов. В дальнейшем, когда одновременно с поступлением в университет он был зачислен вольнослушателем в Академию художеств, на него благотворно влияло и то демократическое окружение, в котором ему приходилось работать в академических классах.

До поступления в Академию художеств Поленов брал уроки у И. Н. Крамского и П. П. Чистякова. Занятия с Крамским были кратковременны и не оставили заметного следа. Но влияние Чистякова в вопросах профессионального мастерства было значительно. Именно его художник считал своим настоящим учителем.

Самостоятельные этюды и эскизы Поленова академического периода были в основном связаны с Имоченцами, именем его отца в Олонецкой губернии, где художник проводил каникулы. Дремучие северные леса, тихая река Оять, бедные деревни, ясные краски Севера, озера с дикими лебедями,— все это вставало в памяти Поленова, когда он вспоминал впоследствии эти места. В интересных этюдах внутренних помещений крестьянской избы (1870, этюды являются собственностью семьи В. Д. Поленова), связанных с задуманной, но не оконченной картиной «Семейное горе» (1876, Гос. музей-усадьба им. В. Д. Поленова), художник с юношеским увлечением передал красоту предметов крестьянского обихода. Он смотрел на них глазами колориста, разнообразя оттенки теплых коричневых тонов в зависимости от освещения.

Лето 1871 года было отдано Поленовым работе над конкурсной программой на первую золотую медаль «Воскрешение дочери Иаира». В картине молодого художника нет почти ничего от академических канонов. Событие, рассказанное в евангельской легенде, перенесено Поленовым в простую, даже бедную обстановку, что противоречит тексту евангелия. Трудно поверить и тому, что происходит что-то выходящее из рамок обычной жизни. В особенности это относится к эскизу сепией (Гос. Третьяковская галерея). Юная девушка как бы пробуждается от обморока, а Христос своим жестом напоминает внимательного врача. Мать бурно выражает охватившую ее радость. В пределах этих привычных человеческих чувств сцена изображена правдиво, с юношеской чистотой и мягкостью.

В самой картине (1871, Псковский историко-художественный музей) поза Христа изменена, и его худая, аскетическая фигура дана в развернутом движении. Однако и здесь Поленов не отказался от жанровости, лежавшей в основе его замысла. Картина лишена атмосферы трепетного ожидания, спокойствия и силы, исходящих от властной фигуры Иисуса,— атмосферы, свойственной одноименной картине Репина, конкурировавшего на золотую медаль вместе с Поленовым.

В июле 1872 года Поленов выехал за границу. Его письма говорят о влиянии Чистякова, сказавшемся в особой свежести взгляда молодого художника в отношении к великим мастерам прошлого. Он осматривает в Риме «Станцы» Рафаэля.



В. Поленов. Арест графини д'Артемон. 1875 год.

Гос. Русский музей.

«Эти комнаты [замечательны] по своей общей необыкновенно художественной концепции, по удивительно живым и содержательным картинам,— писал Поленов родным 15 октября 1872 года.— Тут так называемая Афинская школа,... Диспут, который особенно отмечал Чистяков... Ничего подобного не воображал видеть»¹.

Но собственно рабочая пора началась для Поленова не в Италии, где он по разным причинам почти не работал, а лишь по приезде в Париж, куда он попал

¹ Е. Сахарова. Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова... М., 1964, стр. 84.

осенью 1873 года. К этому времени туда же приехал и Репин, встретивший Поленова очень радушно. Между молодыми людьми завязалась прочная дружба, и Поленов испытал на себе влияние товарища, мировоззрение которого к тому времени достаточно определилось. Репин писал, что Поленов готов разделить с ним его мечты о будущей деятельности в России по созданию новой школы художников-демократов¹. В свою очередь Поленов сообщал в своих письмах родным о своем восхищении талантом Репина. Это вызывало с их стороны даже некоторую тревогу, боязнь, что Поленов увлечется слишком крайними, с точки зрения семьи, взглядами.

Однако в созданных в Париже сюжетных картинах Поленов шел пока еще по иному пути. Его полотна «Право господина» (1874, Гос. Третьяковская галерея) и «Арест графини д'Этремон» (1875, Гос. Русский музей) имели еще мало связей с русской живописью. Им недоставало глубины в трактовке сюжетов и художественной убедительности образов. Темы обеих картин были заимствованы из западноевропейской истории, а в их разработке сказалось влияние школы Делароша, которым Поленов в эти годы интересовался. С историческими произведениями молодого Поленова можно сблизить из русской живописи лишь работы К. Ф. Гуна, воссоздавшего, как и Поленов во второй из названных картин, один из эпизодов борьбы католиков с гугенотами («Сцена из Варфоломеевской ночи», 1870). Оба полотна Поленова заслуживают внимания как первые исторические картины художника, хотя их содержание передано еще очень наивными средствами.

В картине «Арест графини д'Этремон, второй жены адмирала де Колиньи» (стр. 121) Поленов достиг известной психологической выразительности. Тема ее — арест гугенотки — заинтересовала Поленова возможностью создать образ женщины, отстаивающей свое мировоззрение, так как в борьбе гугенотов Поленов видел борьбу за свободу против насилия государства и церкви. Появившись на отчетной выставке в Академии, картина привлекла достоинствами своего сумеречного колорита. Однако самая тема была раскрыта художником по существу иллюстративно и неглубоко.

Гораздо больших успехов достиг Поленов в тех своих произведениях, которые были связаны с непосредственной работой на природе. В 1874 году он создал «Белую лошадку» (Гос. музей-усадьба им. В. Д. Поленова; стр. 123) — наполненный солнцем пленерный этюд с белой стеной в качестве фона². К лету этого же года относится и замечательный этюд немолодого рыбака, написанный в Нормандии в местечке Бёль (частное собрание в Японии). В фигуре рыбака чувствуется сила, скованная физической усталостью. Он опустился на камень, положив на колени руки со сплетенными пальцами, и тяжело задумался. За плечами рыбака ярко блестит море. Картина написана в темных и свежих тонах. Выполненная с натуры, она удивительно правдива.

¹ «И. Репин и В. Стасов. Переписка», т. 1. М.—Л., 1948, стр. 83.

² Аналогичный этюд сделал тогда же Репин, написав белую лошадку на фоне пейзажа.



В. Поленов. Белая лошадка. Нормандия. 1874 год.

Гос. музей-усадьба им. В. Д. Поленова.

То же чувство свежести возбуждают морские пейзажи Поленова: «Отлив» (1874, частное собрание в Москве), и «Рыбацкая лодка» (1874, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 125*). В этюде «Отлив» светлые дали противопоставлены темному, почти черному обнажившемуся морскому дну на переднем плане. Те же основные соотношения повторены Поленовым и в картине «Рыбацкая лодка». Интенсивно-темные тона стоящего у берега парусника контрастируют с бледно-зеленым тоном набегающей волны, а серовато-лиловая гамма покрытого галькой берега хорошо связана с тоном бледного облачного неба. При сравнении этой картины с этюдом (частное собрание в Праге) ясно видна работа художника над композицией. Этюд написан более непосредственно, но в нем нет ни ясности ритма, ни впечатления морского простора, присущих картине.

В парижский период своего творчества Поленов пробовал силы в самых различных жанрах; в частности, он создал в это время несколько лучших своих

портретов. Примером может служить небольшой портрет сестры, В. Д. Хрушовой (1874, Гос. музей-усадьба им. В. Д. Поленова; стр. 127). Хрушова сидит в кресле, в простой, естественной позе. В лице ее, грустном и задумчивом, отражена сложная внутренняя жизнь. Глаза — напряженные, как бы вопрошающие о чем-то. Строго выдержана цветовая гамма портрета, основанная на сочетании черных тонов бархатного платья, оживленных красно-коричневыми и светло-синими тонами обреза книги и банта.

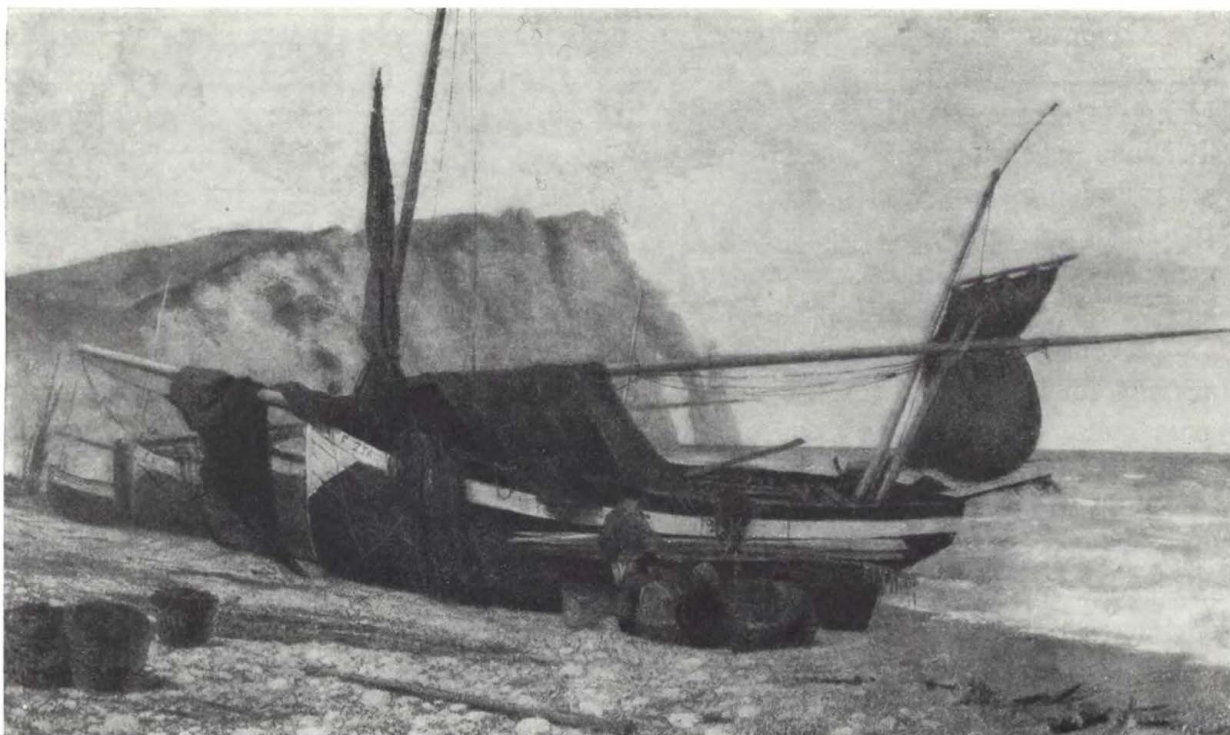
В эти же годы художник разрабатывал и некоторые сюжеты из современной французской жизни. Среди них была картина «Лето красное пропела» («Стрекоза», 1875—1876 годы). Поленов изобразил здесь бедную певицу с мандолиной у наглухо закрытой калитки богатой виллы. Сохранился беглый, живой эскиз к этой картине, где черным силуэтом на светлой стене рисуется фигура одинокой грустной девушки (частное собрание в Москве)¹.

Удачен и этюд с красавицы-натурщицы Бланш Ормье, созданный для этой картины (1875, Гос. музей-усадьба им. В. Д. Поленова). Необычайно жизненно передана освещенная сзади солнцем опущенная девичья голова, большие заплаканные глаза, розовое, просвечивающее на солнце ухо, пышные светлые волосы, венчающие голову золотой короной. Свежесть красок лица подчеркнута простым черным платьем и почти белым фоном, написанным широкими динамичными мазками, создающими впечатление воздушности и пространственности. В этом этюде чувствуется такая энергия исполнения, которая уже очень далека от вялой техники картины «Право господина».

Поленова не оставляло за границей желание написать картину значительного содержания, историческую или на тему из современной жизни. Он собирался выполнить многофигурную композицию «Заговор гезов» (или «Восстание Нидерландов»), но от этого замысла сохранились лишь карандашные эскизы, наброски и фон для картины — средневековый зал. В начале 1876 года Поленов сообщал родным, что он задумал писать картину «Лассаль читает лекцию в рабочем клубе». Однако и эта картина не получила осуществления.

Сохранилось лишь несколько этюдов голов присутствующих на лекции рабочих (Гос. музей-усадьба им. В. Д. Поленова). В особенности выделяется слегка сгорбленный черноволосый мужчина. Его немолодое лицо освещено очень выразительными усталыми глазами. Хороша и горделиво приподнятая голова молодого белокурого рабочего, внимательно слушающего оратора. К этой же серии принадлежит, очевидно, и поколенное изображение рыжеволосого немолодого мужчины (1874, Гос. Третьяковская галерея). Его сумрачное лицо очень выразительно. Хорошо написана рука, опущенная на колено. Эти этюды показывают, что молодой художник во время своего пенсионерства внимательно изучал людей и их характеры.

¹ Местонахождение самой картины неизвестно, ее повторение находится в частном собрании в Москве. Картина была, по-видимому, слабее эскиза, а также этюда к ней.



В. Поленов. Рыбацкая лодка. 1874 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Тематика произведений Поленова, а в известной мере и самая манера их исполнения заставляла его соотечественников опасаться, что из него не выработается подлинно русский живописец. Об этом говорит письмо И. И. Срезневского родным, написанное в 1875 году после посещения им мастерской художника. Он пишет о том, что Поленов «житьем в Париже очень доволен, но хочет воротиться домой и будет об этом стараться. Ему хочется сделаться русским живописцем и для этого изучать русскую природу. В том, впрочем, чем он доселе занимался и чем теперь занимается, мало видно этого стремления к родине»¹. Еще резче высказался о творчестве Поленова В. В. Стасов. В ответ на письмо художника, посланное вскоре после приезда в Россию, с просьбой высказать свое мнение о его картинах, Стасов посоветовал Поленову поселиться и работать в Европе, так как не находил в его творческих опытах ничего национально-русского².

¹ Письмо 4 августа 1875 года.— В кн.: Е. Сахарова. Указ. соч., стр. 190.

² «Вот что я думаю про Вас,— писал Стасов Полснову.— Мне кажется, во-первых, что в Вашем таланте две главных струны — колоритность и грация... После Вашего возвращения из-за границы я нахожу, что Ваша натура ничуть не изменилась, и за Вами остались прежние недостатки и прежние прекрасные качества. Сочинения, создания, характеристики типов — по-прежнему мало или вовсе нет, но зато грации и красок — много! ..Вы собираетесь поселиться в Москве, это не что иное, как несчастное подражание Репину,

Совет Стасова был ошибочен, но надо сказать, что парижское творчество Поленова давало некоторые основания для таких оценок. Первым кратковременным этапом его увлечений было немецкое искусство. Он упоминает имена Ансельма Фейербаха, Ганса Макарта, Габриэля Макса, Бёклина. Его восхищение вызывают Реньо и Фортунни. К последнему Поленов навсегда сохранил глубокую симпатию. Его привлекали в Фортунни непринужденность композиции, гибкий выразительный рисунок и гамма красок, построенная на цветовых отношениях, в противоположность импрессионистам, подчинявшим цвет свету.

Значительное влияние современное западноевропейское искусство оказало и на живописную практику Поленова. В своих первых исторических картинах он явно ориентировался на произведения французского Салона. В пейзажах, исполненных в Париже, мы можем усмотреть влияние французских мастеров пленера, с которыми он, вероятно, познакомился при посредстве А. П. Боголюбова. Облеченный миссией наблюдать за русскими пенсионерами в Париже, Боголюбов считал своим долгом приобщать их к достижениям прогрессивной французской живописи. Он, очевидно, познакомил Поленова не только с барбизонцами, но и с такими современными живописцами, как Буден. В своем собственном творчестве Боголюбов давал примеры нового, свежего подхода к пейзажной теме, также не без влияния французской живописи. Поленов отзывался о Боголюбове как о своем учителе.

Однако последующее развитие искусства Поленова показало, что судить о его таланте на основе парижских произведений было преждевременно. Уже в Париже Поленов стал все с большим сомнением относиться к возможности своего творческого развития вдали от родины. В 1874 году он пишет матери о бесперспективности своей работы за границей — «это именно самое лучшее средство, чтобы стать ничтожеством»¹ — и выражает желание вскоре вернуться в Россию. В тех же парижских работах обнаруживаются и такие черты творчества Поленова, которые получили плодотворное развитие по возвращении художника на родину. Замыслы его картин объединяла тема борьбы за уважение к достоинству человека, за свободу совести и убеждений. Мировосприятие Поленова было лишено того последовательного демократизма, каким отличались взгляды его товарищей. Ему были свойственны в значительной мере отвлеченность и утопичность. Однако гуманистический характер его воззрений, сочувствие освободительному движению в России вместе с живописными достижениями парижских лет уже вскоре позволили мастеру опровергнуть суровое суждение Стасова². Творчество Поленова органически вошло в прогрессивное движение реалистического русского искусства.

...а между тем Москва Вам ровно ни на что не нужна, точь-в-точь, как и вся вообще Россия. У Вас склад души ничуть не русский, не только не *исторический*, но даже и не *этнографический*. Мне кажется, что Вам бы всего лучше жить постоянно в Париже или Германии. Разве что только вдруг с Вами совершится какой-то неожиданный переворот». Письмо 3 января 1877 года.— В кн.: Е. Сахарова. Указ. соч., стр. 229—230.

¹ Письмо к матери 5/17 января 1874 года.— Там же, стр. 113.

² Поленов был глубоко возмущен оценкой Стасова. Не разделял этой оценки и Репин.



В. Поленов. Портрет В. Д. Хрущовой. 1874 год.

Гос. музей-усадьба им. В. Д. Polenova.

В июле 1876 года, как и Репин, на два года раньше окончания срока пенсионерства Polenov вернулся в Россию. Он посетил Петербург, потом проехал в Имо-ченцы, где вскоре написал портрет сказителя былин Никиты Богданова (1876, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 129*). Поза старика-крестьянина близка к позе «Рыбака в Нормандии», и это совпадение едва ли случайно. Очевидно Polenov повторил позу усталого трудового человека, находя ее особенно типичной. Никита Богданов лишь менее погружен в себя, чем нормандский рыбак. Усталые глаза русского крестьянина скрещиваются со взглядом зрителя. Умное лицо старика с седеющими усами и бородкой изборождено морщинами. Этим портретом Polenov

внес свой вклад в серию образов русских крестьян, написанных Перовым, Крамским, Репиным, Ге и другими русскими художниками второй половины XIX века.

Из пейзажных этюдов, созданных в Имоченцах летом 1876 года, следует упомянуть «Горелый лес» (собрание семьи художника)¹. Он написан просто и непосредственно, в духе работ, выполненных до поездки за границу.

В 1876—1878 годах Поленов дважды ездил в Сербию и Болгарию на театр военных действий. Он обязался присылать рисунки для журнала «Шчела», редактируемого А. В. Праховым. Художник выполнил с натуры много карандашных зарисовок, умея передать в них и сложное действие, и встречавшиеся по дороге селения, успевая зарисовать не только основные формы, но и множество выразительных подробностей. В тщательно проработанных рисунках (Гос. Третьяковская галерея) была изображена Поленовым походная жизнь тыла.

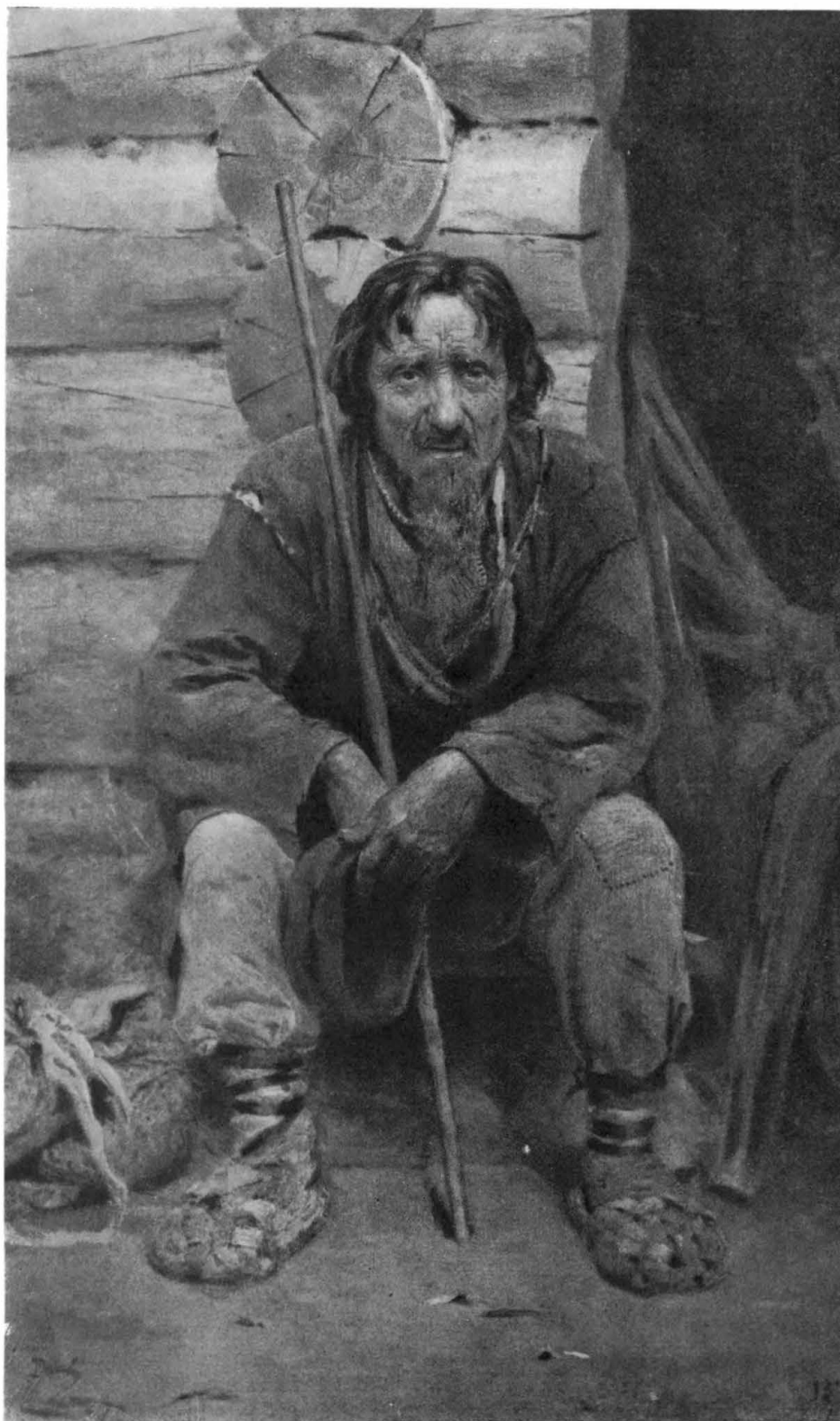
Но, состоя при штабе наследника, Поленов находился далеко от театра военных действий и не ставил перед собой больших задач. Самой серьезной из картин на тему русско-турецкой войны была «Долина смерти», написанная по наброску, сделанному на следующий день после сражения при Мечке. Поленовым было написано свыше двадцати произведений на батальные темы, но ни одно из них не было значительным². Лишь этюды маслом на маленьких дощечках, изображающие местные типы и будни походной жизни (Гос. Третьяковская галерея), интересны своей подлинной документальностью; они живы, естественны, часто тонки по колориту и, что удивительнее всего, законченны.

Зато с большим увлечением занимался в эти же годы Поленов пейзажными и жанровыми работами. Поселившись в 1877 году в Москве, он выполнил несколько этюдов кремлевских соборов и теремов, создававшихся как эскизы для задуманной Поленовым картины «Пострижение негодной царевны». Светлым и радостным написал художник фасад Успенского собора; в этюдах теремов хороша мягкая гамма темно-золотистых тонов. Сентябрь 1877 года Поленов провел в имении своего дяди Л. А. Воейкова «Ольшанка» Тамбовской губернии, где написал замечательный этюд «Пруд в парке» (Гос. Третьяковская галерея), совершенно новый для русской живописи того времени. Пейзаж был написан необыкновенно легко и обобщенно. Оливковые, белые и светло-зеленые тона передают красоту погожих дней ранней осени. Пышные деревья отражаются в зеркальной поверхности пруда. Между деревьями видна часть белого каменного дома с колоннами.

К 1878 и 1880 годам относятся два чудесных жанровых портрета деревенских мальчиков — «Вахрамей» и «Ванька с Окуловой горы» (оба в собрании семьи

¹ К этой теме художник неоднократно возвращался.

² Причину этого разъяснил сам художник в письме к М. Н. Климентовой от 12 января 1878 года. — «Вы спрашиваете, нашел ли я сюжеты для картин: и да и нет. Сюжеты мирные, т. е. бивуаки, стоянки, передвиженья, хотя и интересны, иногда очень живописны, но мало рисуют войну, сюжеты же человеческого изуродования и смерти слишком сильны в натуре, чтобы быть передаваемы на полотне, по крайней мере, я чувствую в себе какой-то еще недочет, не выходит у меня того, что есть в действительности, там оно так ужасно и так просто» (см.: Е. Сахарова. Указ. соч., стр. 261).



В. Поленов. Портрет сказителя былин Никиты Богданова. 1876 год.

Гос. Третьяковская галерея.



В. Полено в. Вахрамей. 1878 год.
Собрание семьи художника.



В. Поленов. Ванька с Окуловой горы. 1880 год.

Гос. музей-усадьба им. В. Д. Поленова.



В. Поленов. Московский дворик. Этюд к одноименной картине. 1877 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

художника; стр. 130 и вклейка). Портреты проникнуты тем же уважением к душевному миру крестьянина, которое свойственно изображениям русских людей в рассказах Тургенева. Поленов высоко ставил творчество Тургенева, с которым познакомился лично во время заграничной поездки, и его собственные образы людей из народа отличает та же естественность и простота. Вахрамей смотрит на зрителя с таким горделивым вызовом, что сразу внушает к себе симпатию. Не менее выразителен Ванька с Окуловой горы. Он значительно моложе Вахрамея, но его круглое личико выражает глубочайшую серьезность. Замечательно сочетание больших темно-синих глаз и крошечного ребячьего рта.

В эти же годы Поленов написал и свои наиболее известные картины, в которых пейзажная тема сочетается с жанровой,—«Московский дворик» (1878—1879) и «Бабушкин сад» (1879, обе в Гос. Третьяковской галлерее), а также пейзажи «Заросший пруд» (1879, Гос. Третьяковская галлерее), «Летнее утро» (1879, местонахождение неизвестно), «Старая мельница» (1880, Серпуховский историко-художественный музей) и «Зима. Имоченцы» (1880, Киевский гос. музей русского искусства). Сделавшись членом Товарищества передвижников, Поленов постоянно выступал со своими произведениями на его выставках. И именно эти русские пейзажи определили его подлинное творческое лицо.

Вершиной среди этих работ художника явился его «Московский дворик», с которым он дебютировал на 6-й Передвижной выставке¹ (*цветная вклейка*). Картина эта стала наиболее популярным произведением Поленова и заставила признать его подлинно русским художником. Она оставляла такое глубокое впечатление потому, что, подобно «Грачам» Саврасова, напоминала о столь всем знакомом уголке жизни, каждому близком и дорогим, как воспоминание детства. В избранном Поленовым мотиве много общего с обычными для России деревенскими видами. Играющие во дворе дети — такие же крестьянские ребяташки, как и те, которых не раз изображал художник в других своих произведениях. Вся картина, полная тишины и уюта, не просто изображает определенный уголок старой Москвы, но дает незабываемый типический образ, заключающий в себе характерные черты эпохи и ее бытового уклада.

Материалом для картины послужил натуральный этюд, написанный из окна квартиры Поленова в Малом Толстовском (ныне Решиковом) переулке еще в 1877 году (Гос. Третьяковская галлерее; *стр. 131*). Однако в нем еще нет того широкого разворота пространства, которое отличает картину². В окончательном варианте художник свободнее построил композицию пейзажа. Вьющиеся среди травы тропинки уводят глаз в глубину; затененная стена сарая между белыми, освещенными солнцем церковью и домом дает изображению устойчивый центр; слева пространство замкнуто пушистой зеленью сада, разросшегося за дощатым забором, справа слегка ограничено затененным сарайчиком, срезанным краем холста. Взгляд зрителя невольно задерживается на стоящей неподалеку лошадке, впряженной в телегу, скользит по фигуре молодой женщины с коромыслом, останавливается на белоголовых ребяташках, занятых своими заботами. Поленов превосходно использовал и все средства пленерной живописи. Яркое солнце высветляет

¹ Об этой картине много писали. См.: С. Лобанов. Поленов и Левитан. М., 1925, стр. 12; И. Раздобреева. Картина В. Д. Поленова «Московский дворик». — В кн.: «Государственная Третьяковская галлерее. Материалы и исследования», 1. [М.] 1956, стр. 198—208; Ф. Мальцева. Русский пейзаж в творчестве В. Д. Поленова. — В кн.: «Ежегодник Института истории искусств, 1956». М., 1957, стр. 163—200.

² По-видимому, права И. В. Раздобреева, предполагая, что картина была закончена Поленовым в 1879 году и, прибавим, закончена на натуре. В письме от 29 мая 1879 года Поленов писал П. М. Третьякову: «Был я вчера в Вашей галлерее и видел там мой дворик. Воздух в нем крайне не понравился, на этюде он гораздо лучше, поэтому покорнейше прошу Вас позволить мне его пройти» (см.: И. Раздобреева. Указ. соч., стр. 203).



В. Поленов. Московский дворик. 1878—1879 год.

Гос. Третьяковская галерея.



В. Поленов. Бабушкин сад. 1879 год.

Гос. Третьяковская галерея.

краски весенней травы, белой стены дома, зеленоватых крыш. Вместе с тем краски сохраняют свою звучность, а зеленая трава — богатство оттенков; фигурки ребятишек в белом выделяются на фоне светло-зеленой травы; белые тающие облака парят над горящими в солнечных лучах куполами церквей.

«Бабушкин сад» (стр. 133) был первой русской картиной, элегически показавшей отживающее дворянское прошлое. В картине изображен тот же дом в одном из арбатских переулков, что и в картине «Московский дворик». При жизни Поленова эти патриархальные уголки старого дворянского быта были еще очень характерны для некоторых районов Москвы. Поленов сосредоточил внимание на фигурах бабушки и внуки, прогуливающихся по палисаднику перед слегка затененным

фасадом старого деревянного дома с колоннами. Полуденное солнце освещает согбенную фигуру бабушки, опирающейся на палку, и стройную белокурую девушку в светло-розовом платье, которая осторожно поддерживает старушку. Тщательно и любовно выписаны художником мелкая листва деревьев, высокие садовые цветы и кусты, на которые падают лучи солнца.

Своими картинами «Московский дворик» и «Бабушкин сад» Поленов сразу завоевал себе прочное место в русском искусстве. Используя приемы пленерной живописи, освоенной еще в Париже, художник, вопреки мнению Стасова, естественно продолжал традиции национального искусства как преемник Саврасова, чье творчество также развивалось на уровне достижений западноевропейской живописи. Оба художника умели выбрать из всего многообразия окружающей природы мотивы, которые были так близки и привычны русским людям, что в обыденной жизни не привлекали к себе внимания. Отображенные в искусстве со всей непосредственностью и правдивостью, эти мотивы сохранили для будущих поколений и аромат своей эпохи, и неповторимую прелесть русской природы.

В картине «Заросший пруд» Поленов изобразил старый, запущенный парк. Художник стремился к уравновешенности композиции, к общему впечатлению картинности. На первом плане — низкий бережок, поросший травой и полевыми цветами, и тихая поверхность пруда, в котором отражаются развесистые деревья. Почти не привлекает к себе внимания фигурка молодой женщины, сидящей в тени деревьев на скамье. В общем тоне картины преобладают бледно-оливковые оттенки. Своеобразно и правдиво передана фактура листвы и травы. Красиво обобщены окутанные туманом далекие купы деревьев и уголок голубого неба с облаком, отражающийся в воде.

Эскиз к «Старой мельнице» (1880, Свердловская городская картинная галерея) значительно лучше самой картины. Внимательно написана пушистая зелень трав, образовавшая вокруг старых бревенчатых стен непроходимую чащу. За потемневшей соломенной крышей — светлое туманное небо с легкими силуэтами раскидистых деревьев. «Мельница» Поленова — интересная вариация мотива, так поэтически воплощенного Ф. А. Васильевым. В основу картины «Зима. Имоченцы» (стр. 135) был положен этюд, выполненный в Имоченцах. Написанный в коричневатых и серо-синих тонах, он хорошо передает спокойный зимний день. Сохранившийся лишь в фотографии пейзаж «Летнее утро» изображал тихий, заросший кувшинками пруд с мостками на переднем плане и низким берегом вдали.

Одновременно с пейзажами Поленов работал над картиной «Больная» (1886, Гос. Третьяковская галерея; стр. 137), изображающей умирающую от чахотки молодую девушку¹. Картина создавалась медленно, и композиция ее претерпевала значительные изменения. На первоначальном карандашном эскизе были еще

¹ Ближайшей побудительной причиной появления первого карандашного эскиза (Гос. музей-усадьба им. В. Д. Поленова), исполненного в Риме в 1873 году, была болезнь молодой студентки Лизы Богуславской, умершей позднее (в 1876 году) от чахотки на руках своей сестры. Сам Поленов вспоминал позднее, что



В. Поленов. Зима. Имоченцы. 1880 год.

Киевский гос. музей русского искусства.

довольно робко намечены лежащая в постели больная и сидящая в ее ногах подруга. Эскиз масляными красками (частное собрание в Москве) красив своим серебристым тоном, но его решение еще очень суммарно.

Незаконченный вариант картины 1880 года (Гос. музей латышского и русского искусства) сохраняет композицию, близкую к этим первоначальным эскизам, но значительно отличается от картины Третьяковской галереи. Голова больной не закончена, но линия губ, излом бровей выражают страдание. Сидящая в ногах молодая женщина держит в руках листки бумаги и внимательно смотрит на больную, записывая последнюю волю умирающей¹. Картина выполнена в мягкой теплой гамме, с преобладанием красновато-лиловых тонов.

картина была написана под влиянием Чистякова. Этот же сюжет предложила среди других и сестра художника, Вера Дмитриевна, в письме, посланном брату в Париж. Работе над окончательным вариантом картины предшествовала смерть в 1881 году самой Веры Дмитриевны и связанные с этим воспоминания.

¹ См. письмо И. П. Хрушова Е. Д. Поленовой от июня 1886 года.— Архив семьи художника.

В законченной картине, экспонированной на Передвижной выставке 1886 года, скорбная фигура молодой женщины помещена у полуоткинутой портьеры, за которой открывается синеющая ночь. Лицо больной погружено в глубокую полутьму. Ее широко открытые темные глаза смотрят на зрителя. Композиция углубилась, стала менее плоскостной, чем в первом варианте. Большой размер и крупный масштаб изображения придали картине серьезность и значительность.

Современная Поленову критика упрекала его за неясно выраженную тему, но вместе с тем высоко оценивала картину: «Продумай г. Поленов, при таком таланте писать правдиво, свою „Больную девочку“ более основательно,— писал В. Острогорский,— выдвинь, например, на первый план эту, пропадающую в темноте, неизвестную женскую фигуру, объясни хоть чем-нибудь, кто она и отношения ее к девочке,— и картина, в настоящем своем виде только жестокая, оставляющая одно гнетущее, подавляющее впечатление,— стала бы одним из шедевров не только выставки, но и всего русского искусства»¹.

В то время, когда Поленов заканчивал картину «Больная», он был уже отвлечен работами совсем иного характера. С начала 80-х годов значительную роль в его творчестве стала играть театральная декорация. Вместе с В. Васнецовым он выполнял декорации в абрамцевском кружке С. Мамонтова, а затем и в Мамонтовской опере, став одним из первых художников-новаторов в русском театре конца XIX века². Тогда же он обращается к разработке евангельских сюжетов. В связи с задуманной им большой картиной «Кто из вас без греха?» («Христос и грешница») Поленов с ноября 1881 года по апрель 1882 года совершил путешествие по Египту, Сирии и Палестине, побывав по дороге и в Афинах.

Пейзажи по-прежнему продолжают занимать большую долю его внимания. Этюды, привезенные Поленовым из путешествия, значительно отличались от пейзажей 70-х годов. Художник превосходно передал характер южной природы. Он наблюдал ее глазами восхищенного путешественника. Поэтому основное, что привлекало его внимание,— это красота мотивов. Мотивы эти чрезвычайно разнообразны. Иногда мы видим далекие пространства, иногда — интимные уголки, хорошо отражающие характер местности. Художник часто изображает архитектурные памятники, руины. Композиция этих этюдов, обычно со сложным, многоплановым пространством и большим многообразием форм, всегда обдуманна и внутренне завершена. Точка зрения во многих из них взята немного сверху, поэтому плоскость земли широко развернута. Поленов умело использует тот или иной предмет как узел композиции. Точность линейного построения сочетается с очень свободно разрешенными задачами воздушной перспективы.

¹ В. Острогорский. Годовые итоги русской живописи. Четырнадцатая передвижная выставка Товарищества передвижных художественных выставок.— «Дело», 1886, май, № 1, стр. 55. Очевидно, что на выставке общее живописное впечатление от картины должно было быть гораздо более сильным и гармоничным, чем в настоящее время, так как картина чрезвычайно почернела. Все критики отмечали высокие качества живописи Поленова, отсутствие черноты даже в самых глубоких тенях.

² О работе Поленова как театрального декоратора см. раздел «Театрально-декорационное искусство».



В. Поленов. Больная. 1886 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Поленов любил писать старые здания и самую почву в сочетании с травой и с камнями, что давало ему возможность разнообразить оттенки в пределах одного и того же или близких тонов. Таковы «Вифлеем» (1882, Саратовский гос. художественный музей им. А. Н. Радищева), «Парфенон» (*цветная вклейка*), «Бейрут» (оба 1882, Гос. Третьяковская галерея). Однако лишь немногие из этюдов написаны средствами тональной живописи. В большинстве случаев в них сильно звучат цветовые пятна, сгармонированные сложными переходами. Художник умел передать голубое небо над древними архитектурными памятниками («Эрехтейон. Портик кариатид», 1882) и темные тона вечернего часа («Константинополь. Эски-Сарайский сад», 1882), звучные краски песков на берегах зеленых вод Нила («Первый Нильский порог», 1881) и розовые краски восхода, отражающегося в его тихих водах («Нил у Фиванского хребта», 1881; *стр. 139*; все в Гос. Третьяковской галерее). Однако никогда эта яркая палитра не становилась декоративной. Все этюды исполнены живописно и мягко, чистыми, незамутненными красками. Эта чистота палитры Поленова производила особенно сильное впечатление.

Этюды Поленова красивы и жизнерадостны. Его живописную манеру всегда отличает то изящество, о котором говорил еще Стасов. Вместе с тем, несмотря на то, что они изображают чужую природу, они часто интимны, а нередко жанрово характерны, как, например, наброски остро схваченных фигурок «Нубийской девочки» (1881) или «Погонщика ослов в Каире» (1882, оба в Гос. Третьяковской галерее). Все это были именно те качества, которые должны были увлечь молодых художников, интересовавшихся проблемами мастерства. Если индийские этюды Верещагина казались слишком резкими и экзотичными, этюды Шишкина — слишком документальными, имеющими ценность прежде всего как материал для картины, то этюды Поленова воспринимались в большинстве случаев как законченные, продуманно обработанные мотивы.

Поленов стал одним из первых мастеров этюда в русской школе живописи. Нужно было иметь смелость, чтобы выступить на Передвижной выставке 1885 года с большой серией этюдов, привезенных из путешествия. В прессе появлялись высказывания о том, что «было бы очень жаль, если бы г. Поленов, предавшись пейзажным этюдам, никогда не возвратился к жанру»¹. Но эти отзывы не смутили Поленова. Наряду с картинами, он продолжал работать и над этюдами, имевшими самостоятельное значение. Многообразное и широкое понимание этюда Поленовым имело большое влияние на молодежь.

Не оставлял Поленов и работы над русским пейзажем. 1881 и 1882 годы художник провел в путешествии, а зиму 1883—1884 годов прожил в Риме, однако в промежутках между поездками он продолжал писать пейзажи в Имоченцах² и в окрестностях Москвы.

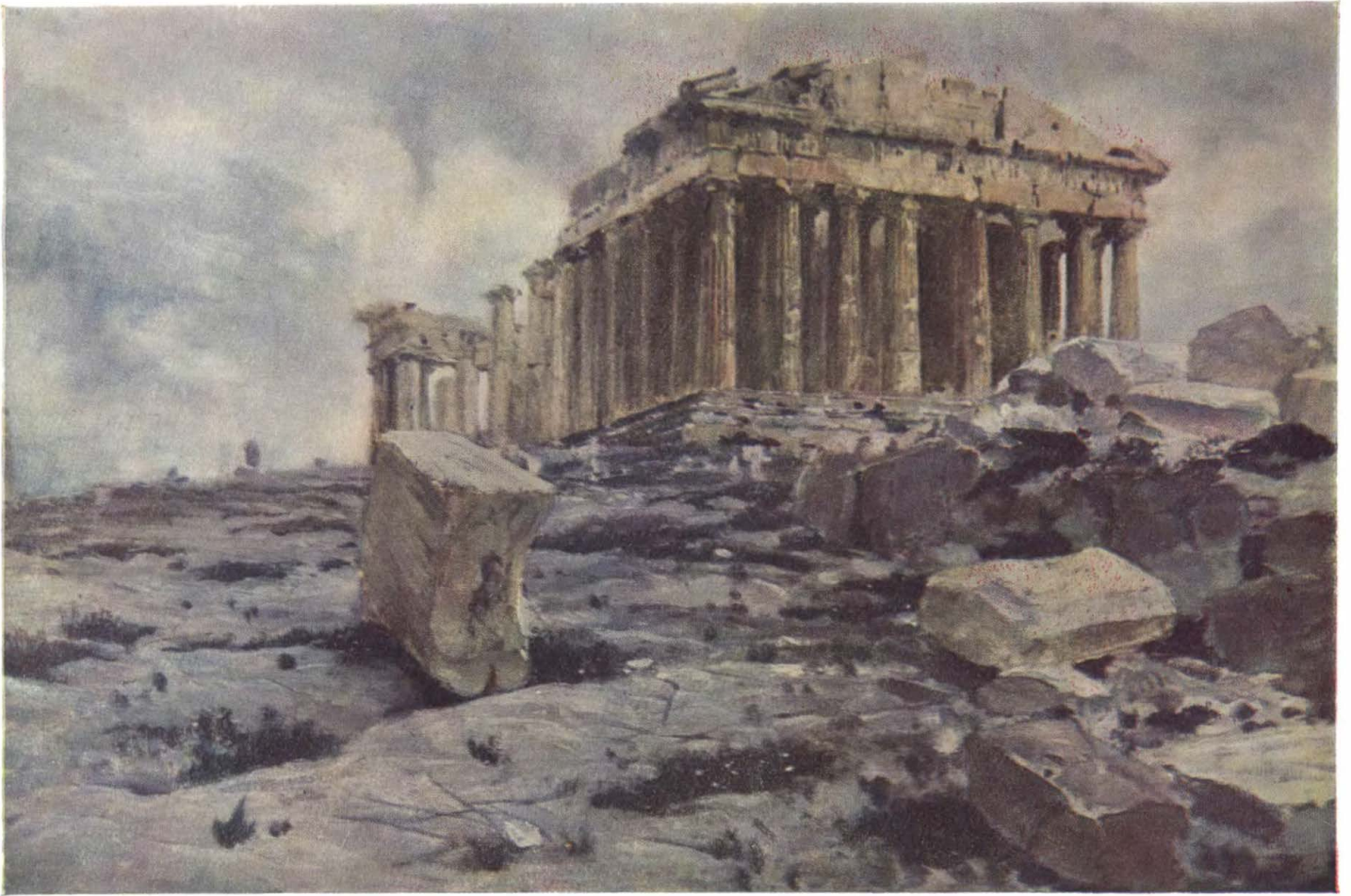
Уголок русской деревни с избами, крытыми соломой, мы видим в этюде «Деревня Тургенево»³ (1885, Гос. музей-усадьба им. В. Д. Поленова). Хороши серебристая гамма потемневшего дерева и теплые тона ручья с просвечивающим дном. К ручью спускается песчаная дорожка. Поленов любил писать дороги и тропинки, не только сохраняя верность тона, но заставляя почувствовать мягкость почвы, по которой так приятно ступать ноге человека. В этом отношении характерен прекрасный этюд «Деревенский пейзаж с мостиком» (1880-е годы, частное собрание в Москве). На переднем плане — веселые волны ручья, дальше — легкие мостки, низкий песчаный обрыв и тропинки, убегающие вверх по склону холма к деревенским домикам мимо дерева со светлой листвой, — все наполнено воздухом мягкого солнечного дня и журчанием воды.

В 80-х годах Поленов почти оставляет обжитые человеком уголки природы и переходит к чистому пейзажу, широким панорамам, открывающимся с отдаленной

¹ Rectus. Художественный обзор. XIII передвижная выставка. — «С.-Петербургские ведомости», 1885, № 58, 28 февраля.

² В 1884 году Имоченцы были проданы.

³ На основании этого этюда написана картина «Задворки», появившаяся на передвижной выставке 1892 года.



В. Поленов. Парфенон. 1882 год.

Гос. Третьяковская галерея.



В. Поленов. Нил у Фиванского хребта. 1881 год.

Гос. Третьяковская галерея

точки зрения. Однако он и здесь никогда не теряет чувства конкретности и не стремится к декоративности. Обобщенный образ русской природы Поленову удавалось выразить даже в работах небольшого размера, как, например, в пейзаже «Дали. Вид с балкона в Жуковке» (1888, частное собрание в Москве). Написанный прямо с натуры, маленький пейзаж представляет собой вполне законченную картину. Перед зрителем открывается широкая панорама речной долины. Светлая речка извивается в низких зеленых берегах, к которым подступают невысокие холмы, покрытые лесом. Глубину пространства подчеркивает белый силуэт церкви. Высокое небо с легкими облачками простирается над долиной, залитой лучами вечернего солнца. Темно-оливковые деревья переднего плана превосходно гармонируют с золотистыми тонами освещенной солнцем травы и светлыми теплыми оттенками реки и неба.

Следует особо отметить картину «Парит. Болотце» (1886, Центральный дом Советской Армии; *стр. 141*) с крайней простотой мотива и верно определенным состоянием природы. За тихой заводью подымается гряда холмов с округлыми вершинами. Когда-то покрытые лесом, они теперь лишены растительности. Оставшиеся группы деревьев виднеются кое-где темными пятнами. На переднем плане — низкий травянистый берег. Влажный туманный воздух приглушил все оттенки мягкой красочной гаммы.

В 1889 году, стремясь жить среди природы, Поленов приобретает на берегу Оки, вблизи города Тарусы, небольшое имение, где и проводит большую часть года, за исключением зимних месяцев. Постоянное наблюдение природы в разных состояниях дает ему возможность серьезно работать в области пейзажа.

В этюде для картины «Ранний снег» (1891, собрание семьи художника) превосходно схвачен переломный момент в жизни природы, когда с деревьев еще

не облетела ржавая листва, стынут стальные воды реки под темными облаками, а земля уже покрыта снегом. В этюде и в картине большое значение имеет изящный и точный рисунок. Поленов никогда не пренебрегал отделкой деталей, если ее необходимость диктовалась самим характером мотива. Много работал Поленов над темой «Золотая осень» (1893, Гос. музей-усадьба им. В. Д. Поленова; *стр. 143*). Этюды и повторения, связанные с картиной, иногда превосходили ее тонкостью красочной гаммы. В основном варианте картины Поленов, к сожалению, несколько резко противопоставил золото листвы ярко-голубой глади реки.

В разных мотивах, изображаемых Поленовым, всегда сохранялась его индивидуальность пейзажиста. Охватывая широкое и глубокое пространство, художник ясно обозначал его членение при помощи вех, подмеченных его зорким глазом. В этом смысле Поленов является учеником Саврасова, исключительного мастера в изображении «далевых» пейзажей русской равнины. Но на протяжении нескольких десятилетий манера Поленова претерпела значительные изменения. Если в 70-х годах он предпочитал гамму близких друг другу тонов, разнообразя оттенки одного и того же тона и добиваясь серебристого звучания освещенной солнцем листвы, то в последующие два десятилетия мы видим в его пейзажах более интенсивную красочную гамму при большей крепости и стройности композиции. С начала 90-х годов красочный строй пейзажей Поленова становится более разобщенным, фактура все более широкой, рисунок более небрежным, хотя и среди поздних работ встречаются интересные по композиции пейзажи («Разлив на Оке», 1918, частное собрание в Москве).

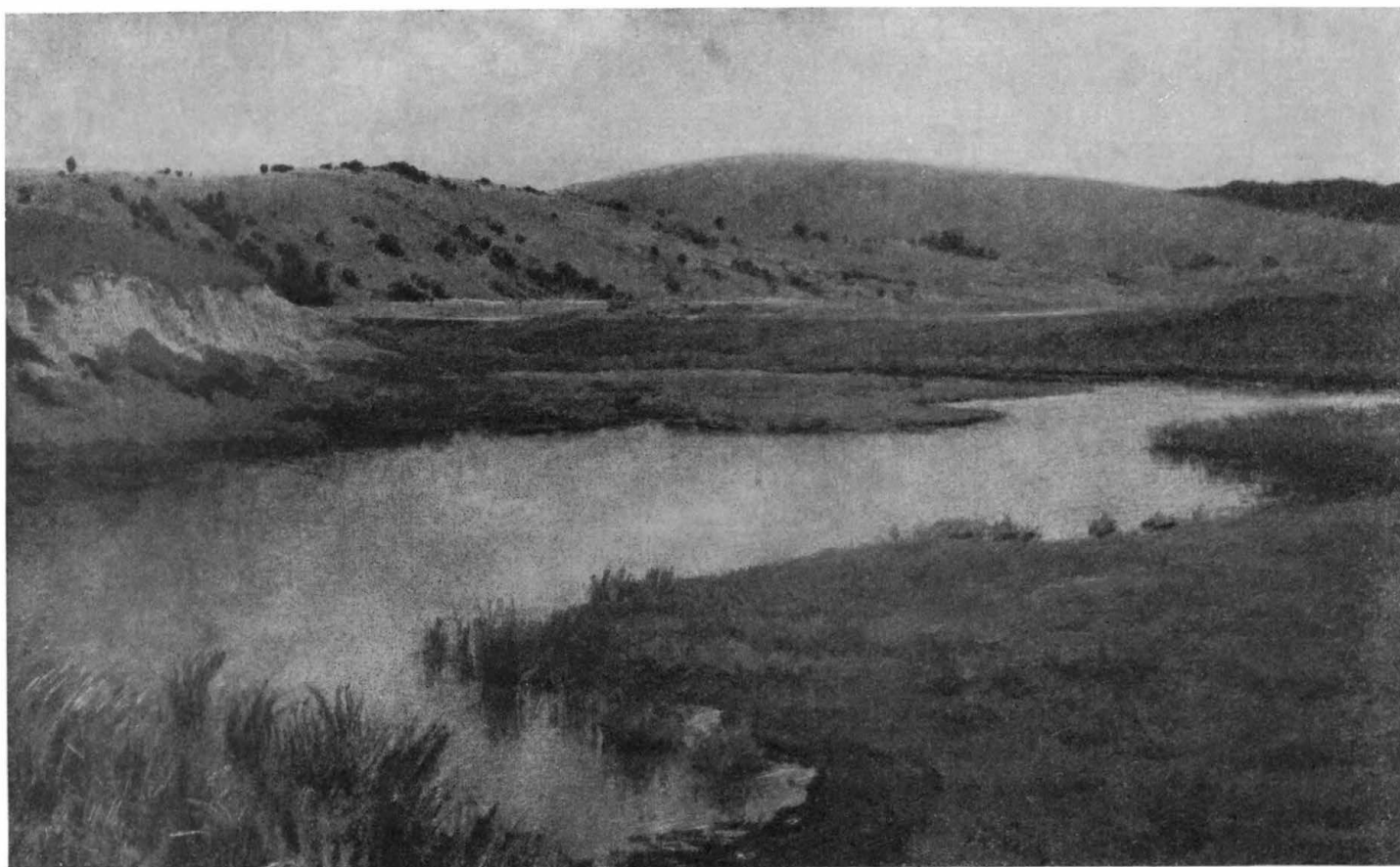
Путешествие на Ближний Восток помогло Поленову сосредоточиться на предпринятой им работе над большой исторической композицией, хотя во время поездки он написал немного этюдов, непосредственно к ней относящихся.

Первоначальный замысел картины «Христос и грешница» относится, по-видимому, еще к концу 60-х ¹, а начало работы — к началу 70-х годов. В 1872 году Поленов писал родным из Рима: «Начал делать этюды для картины „Кто из вас без греха?“ Вообще жизнь Христа меня с давних пор интересует, и вот из этой жизни мне хочется изобразить несколько эпизодов» ². Работа над картиной продолжалась несколько лет и была закончена лишь к 1887 году.

Выбор данного евангельского сюжета был для Поленова не случаен, его гуманистическое содержание привлекло художника, верившего в разум и справедливость человека. Художник облек свою идею в образы евангельской легенды, но он хотел при этом оставаться реалистом, быть прежде всего точным историком. Он изучал труды, посвященные интересующей его эпохе: «Жизнь Иисуса» и «Апостолы» Э. Ренана, труды по археологии М. Вогюэ. И одним из главных вдохновляющих стимулов к работе было живое впечатление от природы современной Палестины.

¹ Е. Сахарова. Указ. соч., стр. 745.

² Письмо 15 октября 1872 года.— Там же, стр. 86.



В. Поленов. Парит. Болотце. 1886 год.

Центральный дом Советской Армии.

На большом полотне Русского музея (1887; *стр. 145*) Поленов изобразил окруженного учениками Христа, спокойным взором встречающего толпу, влекущую блудницу. «Кто из вас без греха, пусть первый бросит в нее камень» — это известное из евангелия изречение Христа определяет смысл происходящего. Действие разворачивается на площади у входа в храм и происходит на глазах всего города. В образе грешницы Поленов изобразил «жену, уличенную в прелюбодеянии», а не блудницу. Испуганная, она упирается и, опустив голову, смотрит на Христа исподлобья суровым и упрямым взглядом. Но главное, что выдвинуто на первый план, — это спокойствие Христа вопреки всему происходящему. Думается, что ближе всего к раскрытию замысла художника, к пониманию им значения этого спокойствия было истолкование, сделанное В. М. Гаршиным: «Христос Поленова очень красив, очень умен и очень спокоен. Его роль еще не началась. Он ожидает; он знает, что ничего доброго у него не спросят, что предводители столько же, и еще более, хотят его крови, как и крови преступившей закон Моисеев. Что бы ни

спросили у него, он знает, что он сумеет ответить, ибо у него есть в душе живое начало, могущее остановить всякое зло»¹.

Раскрывая смысл картины, Гаршин приближал его к современности. «Не видим ли мы,— писал он,— каждый день на наших улицах таких же грешниц, только что выступивших на путь греха, за который в библейские времена побивали камнями? Взгляните на грешницу Поленова; не то же ли это, беспрестанно проходящее перед нами, наивное лицо ребенка, не сознающего своего падения? Она не может связать его с горькой участью, ее ожидающею, быть растерзанной толпой, побитой камнями; она, как попавшийся дикий зверек, только жмется и пятится; и ее застывшее лицо не выражает даже ужаса. Мне кажется, оно так и быть должно»².

Ни в образе Христа, ни в образе грешницы в трактовке Поленова нет данных для психологической драмы, в отсутствии которой упрекал художника Чистяков³. В интерпретации художником образа грешницы есть отголосок проповеди свободы чувства и уважения к женщине, темы, которая в это время волновала передовых деятелей русской культуры. Вторая мысль, выводимая из самого евангельского текста,— обличенье всякого рода лицемерия. Недаром отталкивающие черты людей, влекущих грешницу, сугубо подчеркнуты.

В изображении учеников Поленов ограничился общей этнической характеристикой; отрицательные типы в толпе были очерчены довольно поверхностно. Стремление к большей серьезности в разработке типов появлялось во время работы над картиной, о чем свидетельствует, например, великолепный этюд молодого еврея, хранящийся в Киевском музее русского искусства⁴. Однако в целом типы картины остались у художника довольно условными. Поленов избегает чрезмерно жанровой трактовки сюжета, и в целом композиция картины не отбрасывает принятой в Академии схемы построения. Эта близость к академическим традициям не является случайной. Поленов никогда резко не противопоставлял себе Академии⁵.

Картина писалась в конце 80-х годов, в годы жесточайшей правительственной реакции. Элементы утопических тенденций в мировоззрении Поленова в это время заметно усилились. Характерно, что сочувственные отзывы о картине Гаршина и Короленко объяснялись сходными умонастроениями обоих писателей, переживавших крах народнических идей и искавших выхода в отвлеченной христианской

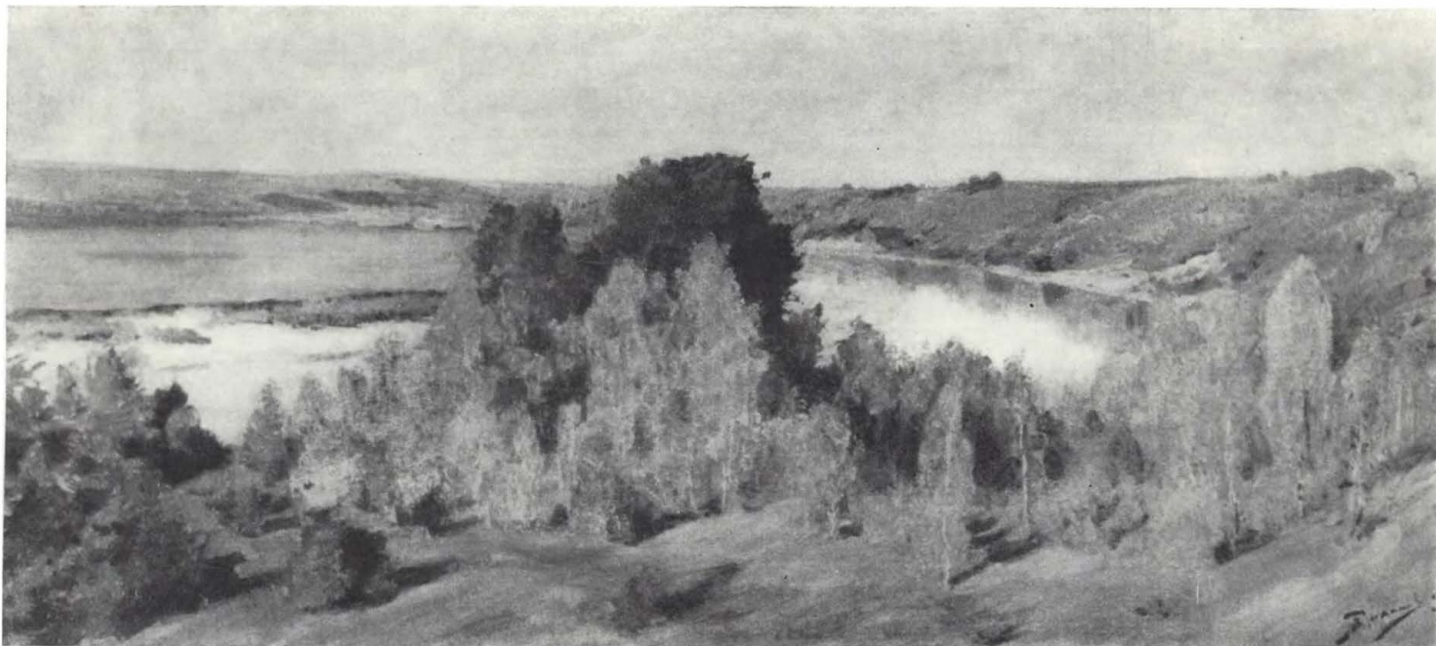
¹ В. Гаршин. Сочинения. М.—Л., 1963, стр. 423.

² Там же. Помимо Гаршина, сочувственная рецензия была написана и Короленко, отмечавшим в особенности народность типа Христа, что также несомненно являлось одной из главных задач художника (В. Короленко. Собрание сочинений, т. 8. М., 1955, стр. 294).

³ Письмо П. П. Чистякова В. Е. Савинскому от марта 1887 года.— В кн.: «П. П. Чистяков и В. Е. Савинский. Переписка. 1883—1888. Воспоминания». М.—Л., 1939, стр. 190.

⁴ По-видимому, стремление к большей психологической выразительности относится к работе над вариантом композиции 1885 года, когда Поленов хотел противопоставить Иисуса и грешницу фанатически настроенной толпе, от чего впоследствии отказался.

⁵ В одном из писем к Релину Поленов говорил о том, что по отношению к Академии у него сохранились самые теплые чувства.— В кн.: Е. Сахарова. Указ. соч., стр. 625.



В. Поленов. Золотая осень. 1893 год.

Гос. музей-усадьба им. В. Д. Поленова.

морали. В Христе Поленова нет внутреннего борения, как в картине Крамского «Христос в пустыне», нет жертвенности, как у Иисуса в статуе Антокольского, нет и той силы эмоции и проповеднического пафоса, какие заложены в картинах Ге на евангельские темы. Сам Поленов писал, что ему хотелось «доискаться исторической правды»¹, но в дальнейшей работе над циклом произведений, посвященных евангельским сюжетам, в центральном образе сохранялись и усиливались черты спокойствия и созерцательности, отрицания активного вмешательства в жизнь.

«В творческой силе человека,— писал Поленов в 1909 году,— по-моему, нет разрушительного начала, только созидательное, и этой-то творческой силой обладает человек великого духа. Он так убежден в своем созидании, что ему незачем разрушать»². Эта утопическая идея о возможности созидания без разрушения, прогресса без борьбы, подобно другим утопическим воззрениям, находила в России свою почву. Вспомним слова Ленина в статье о Толстом: «...Он допускает только точку зрения „вечных“ начал нравственности, вечных истин религии, не сознавая того, что эта точка зрения есть лишь идеологическое отражение старого („переворотившегося“) строя...»³

¹ Письмо А. А. Горяиновой 22 марта 1897 года.— В кн.: Е. Сахарова. Указ. соч., стр. 619.

² Письмо Г. Пигулевскому 22 апреля 1909 года (черновик).— Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи, № 54/281, л. 1.

³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 101.

В 1895 году Поленов оставляет преподавательскую деятельность в Училище живописи, ваяния и зодчества, которой занимался с 1882 года, и вплотную принимается за серию картин на евангельские темы. Трактованы они весьма своеобразно. Изображенные эпизоды настолько растворены здесь в пейзажной стихии, что в ней часто почти теряется самая нить повествования. В сущности, начало серии было положено Поленовым еще в 1889 году картиной «На Генисаретском озере» (Гос. Третьяковская галерея). Большой размер холста сообщает пейзажу особую значительность. Лицо Иисуса, спокойно идущего вдоль берега, по типу приближается к арабскому. Современная критика отказывалась признать в нем Христа.

Ту же тему варьировала картина «Мечты» (1890)¹, в которой Иисус был изображен сидящим на камне, на высоком берегу озера. Картина «Среди учителей» (1895, Гос. Третьяковская галерея) носила более жанровый характер. Этому впечатлению способствовали вставные эпизоды и некоторые детали изображения: фигура наблюдающего на галерее, беседующие под лестницей и пр. Лучшее всего удалось художнику голова слушающего старика, приложившего к уху ладонь, и фигура Марии, идущей быстрой походкой и в волнении прижавшей руки к груди. В живописном отношении картина написана сложно и многоцветно, в особенности затененная белая стена храма, отмеченная богатством рефлексов. Удачно написан и залитый солнцем пейзаж дальнего плана.

Поленов прекрасно выразил в картинах своей серии безмятежную ясность природы, где так редки дожди и бури. Действующие лица его повествования просты и народны. Событий он почти не воспроизводит. Поэтическое настроение создается преимущественно трактовкой пейзажа. Чрезвычайно характерно для художника изображение «Нагорной проповеди» как народного собрания, происходящего на покрытом зеленой травой холме. В картине выбрана удаленная точка зрения, зритель видит лишь крошечные человеческие фигурки, поднимающиеся по горной тропинке вверх, и толпу на вершине холма, густую, как муравейник.

Эти работы Поленова появились на выставке во время черной реакции, в 1909 году. Они могли удовлетворить только людей пассивных, желавших уйти от тяжелых вопросов жизни². Однако основную концепцию этой идиллии «золотого века» Поленов к тому времени уже перерос, так же как и свою надежду привести людей к справедливости одними средствами искусства. В письме Ф. А. Поленовой от 3 ноября 1905 года художник с болью пишет о «колоссальной бойне Дальнего Востока», об «ужасающих по дикости теперешних погромах». «Может быть, я рассуждаю, как старый человек, который все это пережил, который видел, как все это накоплялось и надвигалось, который страдал, говорил, где мог и как умел, и жил только верой в искусство, и все надеялся, что люди образумятся

¹ Почти все картины этой серии были проданы в 1920-х годах на выставке в США.

² Благоприятные отзывы В. А. Серова и П. П. Чистякова объясняются тем, что они, как художники, были захвачены общим поэтическим настроением серии, связанным с ее прочувствованными пейзажными мотивами.



В. Поленов. Христос и грешница. 1887 год.
Гос. Русский музей.

и поймут,—вера мне не изменила, а надежда оказалась пустой мечтой»¹. Эти взгляды художника объясняют и тот протест, который вызвало в нем жестокое подавление властями демонстраций 1905 года. Известно письмо, переданное Поленовым вместе с В. А. Серовым в совет Академии художеств и направленное против президента Академии вел. кн. Владимира Александровича, бывшего во время действий карательных войск на петербургских улицах главнокомандующим войсками Петербургского военного округа. Это письмо было написано непосредственно после происшедших страшных событий и выражало глубокое возмущение и скорбь².



Большое место в многосторонней творческой работе Поленова занимала и педагогическая деятельность. В 1882 году он принял на себя руководство классом натюрморта в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, являясь вместе с тем и преемником А. К. Саврасова, так как преподавателя пейзажного класса в это время в училище не было. Он с большим увлечением отдавался педагогической работе; талантливые ученики становились его друзьями, часто бывали в его доме. Н. В. Поленова писала мужу в 1889 году: «Меня очень радует та роль, которая тебе сложилась среди этой молодежи. Ты и наш дом — для них центр света художественного, их тянет к нам, да, по-видимому, им это полезно»³.

В доме Поленова с 1884 по 1892 год систематически проводились рисовальные вечера, на которых бывали В. М. Васнецов, В. И. Суриков, М. В. Нестеров, И. С. Остроухов, К. А. Коровин, В. А. Серов, И. И. Левитан, А. Е. Архипов, С. В. Иванов, Л. О. Пастернак и другие. Постепенно Поленов стал руководителем московской художественной молодежи. Он горячо защищал права молодых художников в Товариществе передвижных выставок, в котором к 90-м годам возрастало недоверие к молодым талантам и их роли в русском искусстве. В 1891 году Товарищество отвергло поданную экспонентами петицию, в которой они просили разрешения участвовать в жюри картин, представляемых ими на выставку Товарищества. Черновик этой петиции был написан Поленовым.

По инициативе Поленова были сделаны попытки найти новую выставочную базу. В 1889 году была устроена первая этюдная выставка в помещении Общества любителей художеств. На этой выставке выступали И. И. Левитан, К. А. Коровин, А. Е. Архипов и другие. В течение нескольких лет выставки Общества любителей художеств проходили с участием талантливой молодежи и были в Москве передовыми. По случаю двадцатипятилетия художественной деятельности Поленова Левитан писал ему в 1896 году: «Сделанное Вами в качестве художника громадно — значительно, но не менее значительно Ваше непосредственное влияние на москов-

¹ Е. Сахарова. Указ. соч., стр. 655—656.

² Письмо В. Д. Поленова и В. А. Серова И. И. Толстому 18 февраля 1905 года.— Там же, стр. 652.

³ Там же, стр. 415—416.

ское искусство (это звучит дико, но это так, и это важно, что так). Я уверен, что искусство московское не было бы таким, каким оно есть, не будь Вас»¹.

В смысле влияния на окружавшую его молодежь и в качестве преподавателя в более узком значении этого слова Поленов был настоящим преемником Чистякова. Он увлекал молодых художников проблемами мастерства. Еще в молодости Поленов составил курс перспективы², он тщательно следил за технологией живописи. Художник ставил опыты на устойчивость красок и требовал аккуратности в работе от своих учеников³. Следует вспомнить, что за исключением картины «Большая», произведения Поленова превосходно сохранились.

Одно перечисление фамилий учеников Поленова говорит о разнообразии их индивидуальностей. Учениками Поленова были И. И. Левитан, А. Е. Архипов, С. А. Коровин, К. А. Коровин, С. В. Иванов, А. П. Рябушкин и другие. Поленов никогда не оказывал на них давления, но заражал их своей энергией, воодушевлением, требовал серьезной работы. Об этом ясно говорят взаимоотношения Поленова с его любимым учеником Коровиным⁴. Влияние Поленова можно проследить и на творчестве Архипова, лучшие произведения которого принадлежат к тому «бессобытийному» жанру, начало которому в русской живописи положил Поленов. Архипов своеобразно развивал умение Поленова слить человеческие фигуры в неразрывное целое с образом природы. Левитан был больше обязан своему первому учителю Саврасову, но и он в трудные минуты жизни обращался к Поленову.

Нет никаких сведений о том, что у Поленова была своя, твердо выработанная система преподавания. Несомненно одно: он учил основам реалистического мастерства рисунка и живописи, что сказалось в творчестве его учеников, как бы ни были разнообразны в дальнейшем их жизненные пути. Как и Чистяков, он выше всего ценил в художнике свежесть и непосредственность чувства. Он говорил об этом по поводу картины Рябушкина и хвалил за это качество С. А. Коровина, рекомендуя его в преподаватели московского Училища⁵.

¹ Письмо 22 ноября 1896 года.— В кн.: Е. Сахарова. Указ. соч., стр. 603. В своих воспоминаниях о Поленове Остроухов писал: «Как художник я очень обязан Василию Дмитриевичу. В прямом (общепринятом) смысле он не был моим учителем, но по существу был и очень большим воспитателем, создавшим мою художественную физиономию» (см.: Е. Сахарова. Василий Дмитриевич Поленов. М., 1950, стр. 449).

² Э. М. Татевосянец вспоминал: «Василий Дмитриевич говорил мне, что он выработал перспективное руководство из шестнадцати правил, усвоив которые можно решать все задачи» (см.: Е. Сахарова. Там же, стр. 453).

³ Там же, стр. 449 («Из воспоминаний И. С. Остроухова», стр. 452 («Из воспоминаний Э. М. Татевосянца»)).

⁴ Будучи уже признанным мастером, Коровин писал в письме от 12 октября 1900 года Поленову: «В Париже меня спросили, чтобы я написал, чей я ученик и где учился? Я написал „Professeur Polenoff. Moscou“. Милый мой, никто бы никогда не поощрил меня, и поэтому никто бы не поднял мой дух, если бы не встретил Вас. Это всегдашнее мое сознание» (см.: Е. Сахарова. Василий Дмитриевич Поленов, Елена Дмитриевна Поленова, стр. 641).

⁵ 24 сентября 1887 года Поленов писал жене из Ялты: «Живем мы с Сергеем Тимофеевичем (Морозовым.— О. Л.) довольно хорошо. Я вчера дал ему урок живописи. Он был в восторге и все объяснял, отчего у меня выходит, и, судя по этому, мне кажется, что из него ничего не выйдет. Он слишком много рассуждает и слишком хорошо знает все причины, отчего и почему что происходит, и поэтому непосредственного чувства в нем очень мало...» (там же, стр. 389).

В 1891 году Поленов в составе комиссии из 14 человек был приглашен работать над составлением нового устава Академии художеств. Работал он очень горячо, волновался, верил в то, что реформа Академии будет иметь для развития русского искусства большое значение, возмущался бюрократизмом членов комиссии, их угодничеством. Когда профессора реформированной Академии были назначены свыше, Поленова в их числе не было.

Великую Октябрьскую революцию Поленов принял сочувственно, хотя и стоял далеко от революционных кругов. 10 сентября 1917 года Поленов писал жене: «Я ужасно сочувствую большевикам с их постановлением немедленного мира...». Одобрял он также и требование «справедливого передела земли и других собственности»¹. После Октябрьской революции художника увлекла широко развернувшаяся в стране созидательная работа. Не будучи в силах из-за преклонного возраста активно трудиться на поприще живописи, Поленов много делал для народного театра. Обладая в этой области огромным опытом, он с большой охотой делился теперь своими знаниями.


В 1926 году за плодотворную деятельность Поленов получил от Советского государства звание Народного художника республики.

¹ Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи, № 54/912, л. 1.



ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО

Ф. Я. Сыркина



Русское театральное-декорационное искусство прошло во второй половине XIX века трудный путь становления реализма. Этот процесс протекал под воздействием сильных и разнородных влияний. Ему благоприятствовали развитие научных знаний, в частности археологии и истории, формирование передовой философии и эстетики, творчество новых писателей и драматургов, прежде всего Островского, художников-передвижников, композиторов «могучей кучки» и Чайковского, актеров — преемников Щепкина. Его тормозили зависимость театра от произвола царских чиновников, монополия императорских театров, строгий контроль цензуры, консервативная постановка декорационного и монтировочного дела. Препятствовало и то, что предпочтение отдавалось балетам, спектаклям итальянских и французских трупп, а постановки пьес на русской драматической сцене почти не субсидировались и оформлялись случайно, главным образом из имевшихся на складе подборов. Специальное изготовление декораций было здесь редкостью.

В середине века, вплоть до 60-х годов, в крупнейших театрах России все еще безраздельно царил академический романтизм А. Роллера, некогда вытеснивший высокое искусство Гонзага, Корсини и Каноппи. Роллер — автор пышных спектаклей, декорированных по рецептам Шинкеля, — был не способен отразить национальный колорит русской драматургии и музыки. В его декорациях к «Руслану и Людмиле», «Жизни за царя», «Аскольдовой могиле» деревянное зодчество древней Руси, архитектура Московского Кремля были восприняты как экзотика, вне понимания их природы, своеобразия и поэтической красоты.

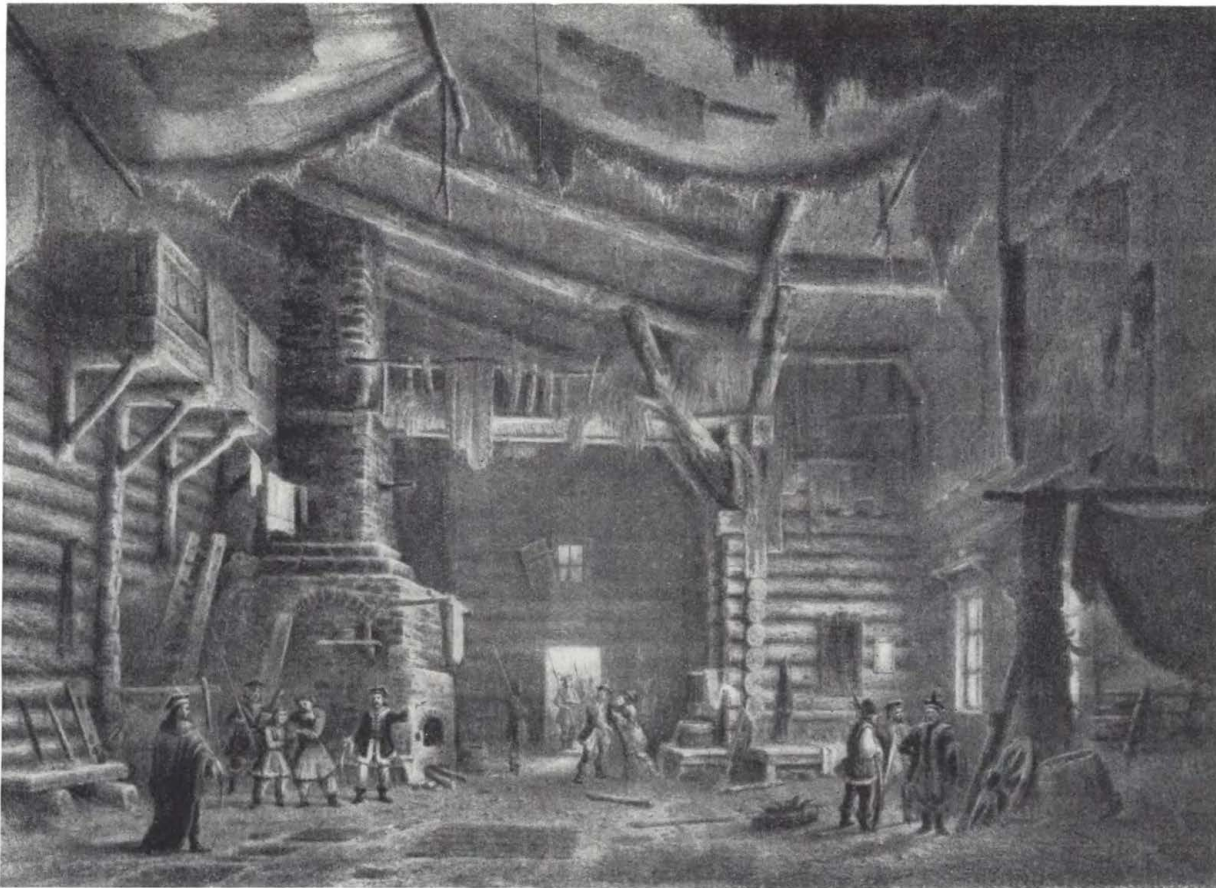
К 60-м годам стиль Роллера устарел. Одежды романтических балетов не годились для социальных драм, потребовавших принципиально иного изобразительного воплощения. И все же Роллер и его последователи при поддержке двора и в

50-е годы и в последующие десятилетия вплоть до начала XX века продолжали занимать главенствующее положение в театрах. Г. Вагнер, А. Бредов, Ю. Бах в XIX веке, К. Вальц — в начале XX столетия оформляли спектакли по старым, давно изжившим себя рутинным канонам. На протяжении всего этого времени писались, часто по заграничным образцам, переходившие из постановки в постановку богатые залы, городские площади, дворцы, храмы, гробницы. Умело использовалась традиционная сценическая техника, благодаря которой так удачно представлялись эффектные пожары, наводнения, восходы и закаты, провалы и полеты. Все это было далеко от правдивого отражения быта, реальной действительности, исторической и социальной характеристики среды, в которой происходило действие.

Еще в 1860 году Бредов сочинил декорации к «Жизни за царя», а в 1861 году — к «Руслану и Людмиле» Глинки в Мариинском театре в Петербурге. Угождая вкусам двора, Бредов исполнил нарядное оформление спектакля, далекое от понимания народного характера опер Глинки, их национального пафоса (стр. 151). Ориентация на пышное и эффектное представление-зрелище, разноречивых стилей, шаблон характеризуют большинство произведений театральных декораторов середины века, оформлявших многочисленные постановки как в столичных, так и в следовавших за ними провинциальных театрах.

И все же несмотря на преобладание роллеровцев в театрально-декорационное искусство исподволь входит новое направление. Коренные изменения в русской театральной декорации начинаются с 60-х годов. Обусловленные общей борьбой за реалистическое искусство, они совпадали с развитием историко-бытового жанра в живописи и драматургии и были непосредственно связаны с постановкой ряда исторических пьес, возобновлением и пересмотром опер Глинки, Даргомыжского, сценическим воплощением опер Серова. Эта драматургия требовала воссоздания исторически-конкретной обстановки, точности в обрисовке места действия. Роллеровцы этого не знали и не умели. Дирекция вынуждена была нарушить цеховые границы и привлечь в театр новых людей. Сперва это были не художники, а историки, архитекторы, археологи. Так, в 1863 году эскизы к опере А. Н. Серова «Юдифь», поставленной в Мариинском театре в Петербурге (Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина; стр. 153), исполнил архитектор Н. В. Набоков. Он подошел к костюмам персонажей как археолог, в точности скопировав их с ассирийских памятников и строго разделив на ассирийские и иудейские. Ни о каком решении образов персонажей не было и речи. Рисунки Набокова — тщательно расцвеченная сухая реставрация древневосточных одежд, обуви, причесок, головных уборов, оружия. Но зато в противовес вымышленным пышным нарядам роллеровских спектаклей достигалась фактическая достоверность. Пусть на первых порах это было всего лишь археологическое правдоподобие, но оно знаменовало начало поисков художественной, жизненной правды в реалистическом театре.

В 1865 году, вслед за Набоковым, археолог В. А. Прохоров исполнил для того же театра рисунки костюмов к опере Серова «Рогнеда» (1865). По свидетельству Стасова, они были скопированы с древнерусских фресок и рукописей. Правда,



А. Бредов. Изба Сусанина. Эскиз декорации к опере М. И. Глинки «Иван Сусанин». 1860 год. Хромолитография.

Прохоров не вполне справился со своей задачей, так как не сумел воссоздать народные костюмы, побоявшись обратиться к современному крестьянскому платью, сохранившему во многом древние традиции. В 1867 году Н. Элерт в эскизах к той же «Рогнеде» прямо использовал фрески Киевской Софии как прообраз для костюмов «Ловчий князя», «Скоморохи» и других. Художественные качества вышеупомянутых рисунков невысоки. Однако эскизы представляют интерес как свидетельство все более широкого обращения при создании спектакля к тем или иным историческим источникам.

Археология нанесла удар отвлеченной романтической декорации первоначально по части костюма и бутафории. Декорации еще оставались прежними. Но вскоре осуществилось вторжение и в собственно декорационную область. Эта возможность представилась во время постановки в Праге в сезон 1866—1867 годов оперы «Руслан и Людмила». Политические устремления чехов, их ориентация на Россию в борьбе за национальную независимость обусловили огромный интерес чешской общественности к русской культуре, в частности к Глинке — одному из основателей

«славянской оперной школы». В качестве дирижера был приглашен М. А. Балакирев, художником «Руслана и Людмилы» стал археолог академик И. И. Горностаев. Несмотря на то, что декорации Горностаева не отличались целостностью, сочетая в себе сухоархеологические построения и сказочно-романтические мотивы, они подчеркивали национальную тему спектакля. Горностаев, как исследователь древнерусской архитектуры, широко использовал археологические материалы. Княжеская гридница I акта (стр. 154) изображалась в виде деревянного павильона, украшенного древнерусскими орнаментами, резьбой, цареградскими коврами, росписями на сюжеты сказок. Не были похожи на традиционные решения и декорации других сцен. «Место встречи Фарлафа и Наяны», «Поле битвы с головой великана», «Стан Ратмира» были воссозданы как реальные пейзажи, почти как этюды с натуры. Природа в них лишена экзотики и картинности, столь обычных в декорациях Роллера и его единомышленников. Персонажи первого акта были одеты в самые старинные известные тогда русские костюмы. Костюмы Финна, артистов балета, исполнявших лезгинку, были заимствованы с современного национального народного платья. Едва ли не впервые на сцене появился Баян в лаптях. Декорации и костюмы, решенные в сдержанной цветовой гамме, сильно отличались от аляповатых, пестро раскрашенных псевдорусских декораций Роллера.

Постановка «Руслана и Людмилы» 1866—1867 годов многое дала театральнo-декорационному искусству. Она как бы суммировала первые опыты археологической декорации и наметила последующее развитие историко-бытового направления. Многое, найденное Горностаевым в 1866 году, послужило в 1871 году отправной точкой при создании декораций к постановке «Руслана и Людмилы» в Мариинском театре. Художники М. И. Шишков и В. А. Гартман не только исходили из опыта пражской постановки, но частично скопировали декорации Горностаева.

В 60-е годы в театральной декорации усиливалось стремление правдиво изобразить современность, достоверно воссоздать историю и внести убедительность в фантастику. Все громче раздавались по этому поводу голоса в печати. Но путь художников императорских театров к драматургии Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Островского был затруднен. В значительной мере поэтому в условиях придворного театра не могло возникнуть такого могучего в идейном и художественном отношении движения, какое выросло в русской жанровой живописи и русской литературе. Реалистические устремления в театрально-декорационном искусстве 60-х годов нашли себе место в постановках русских исторических пьес и опер. И эти перемены были не менее значительны, чем в исторической живописи того времени, — они ознаменованы рождением историко-бытовой декорации. Если первыми ее создателями были археологи и архитекторы, то вскоре ее приверженцами стали театральные декораторы и живописцы. Многие из них были выходцами из роллеровской школы.

Со второй половины 60-х до середины 80-х годов крупнейшими представителями этого направления становятся М. А. Шишков и М. И. Бочаров. В театр приходят Г. Г. Гагарин и В. Г. Шварц. Историк Н. И. Костомаров консультирует

исторические постановки. Эти люди принесли на сцену русскую архитектуру, пейзаж. Основывалась новая школа русского театрально-декорационного искусства, силы которой уже достаточно созрели для программного выступления в театре.

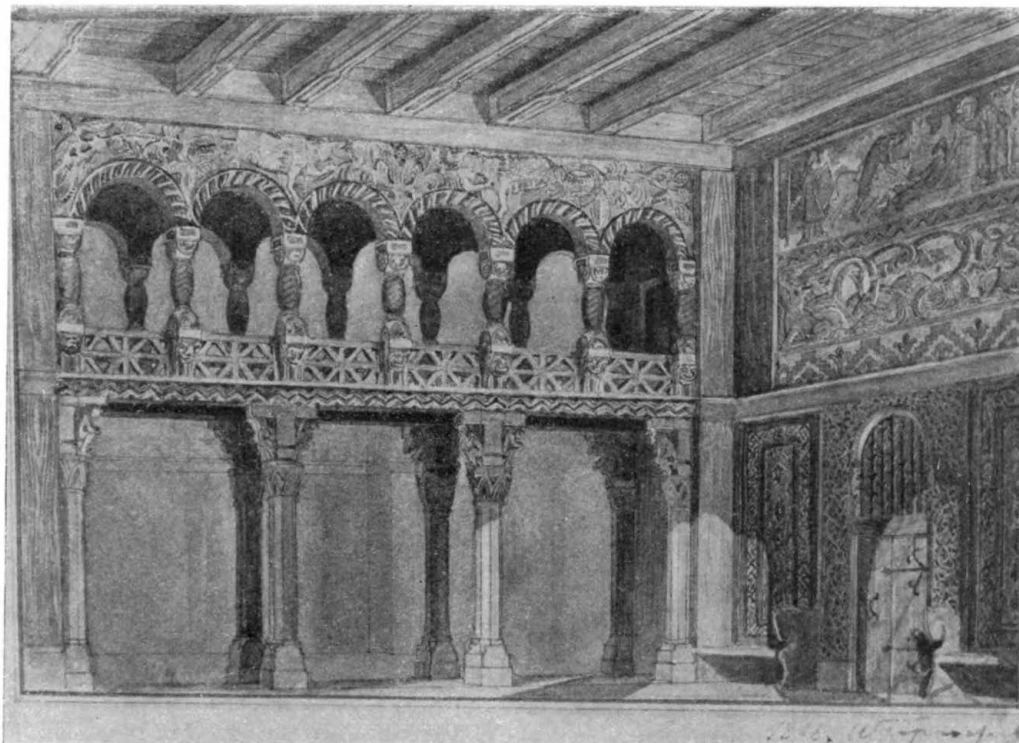
Постановкой, которая принесла признание новому художественному направлению, была драма «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого на сцене Мариинского театра в 1867 году. В этом спектакле отразились основные тенденции реалистического театрально-декорационного искусства 60-х годов — его тесная связь с русской исторической живописью досуриковского периода, с ее жанровым толкованием событий, тяготением к археологии и этнографии, с ее попытками создать конкретные психологические образы — портреты героев. Этому в большой мере помогла драматургия. В согласии с замыслом Толстого Шишков и Бочаров принесли на сцену старинный русский быт как жизненную достоверность, как среду для историко-бытовой драмы, как место действия, отражающее время и характер происходящего.

Именно эти черты отличают обжитые интерьеры — «Покой царицы Марии Федоровны» с массой деталей (цветы в горшках, коврик, дорогая утварь на полках), красно-золотую «Престольную палату» (стр. 155), по отзывам Стасова, самую удачную, образцом для которой послужила палата Теремного дворца. Такова в сцене народного бунта «Хлебная площадь в Замоскворечье», сочиненная Шишковым и осуществленная Бочаровым — воссозданный по ремаркам Толстого обычный, ничем не примечательный уголок старой Москвы с амбарами, церквушками, заборами, голыми деревьями на фоне Кремля, возникающего в предвечерней морозной дымке. Костюмы к этому спектаклю исполнял Шварц.



Н. Набоков. Олоферн. Эскиз костюма к опере А. Н. Серова «Юдифь». Акварель, 1863 год.

Гос. центральный театральный музей
им. А. А. Бахрушина



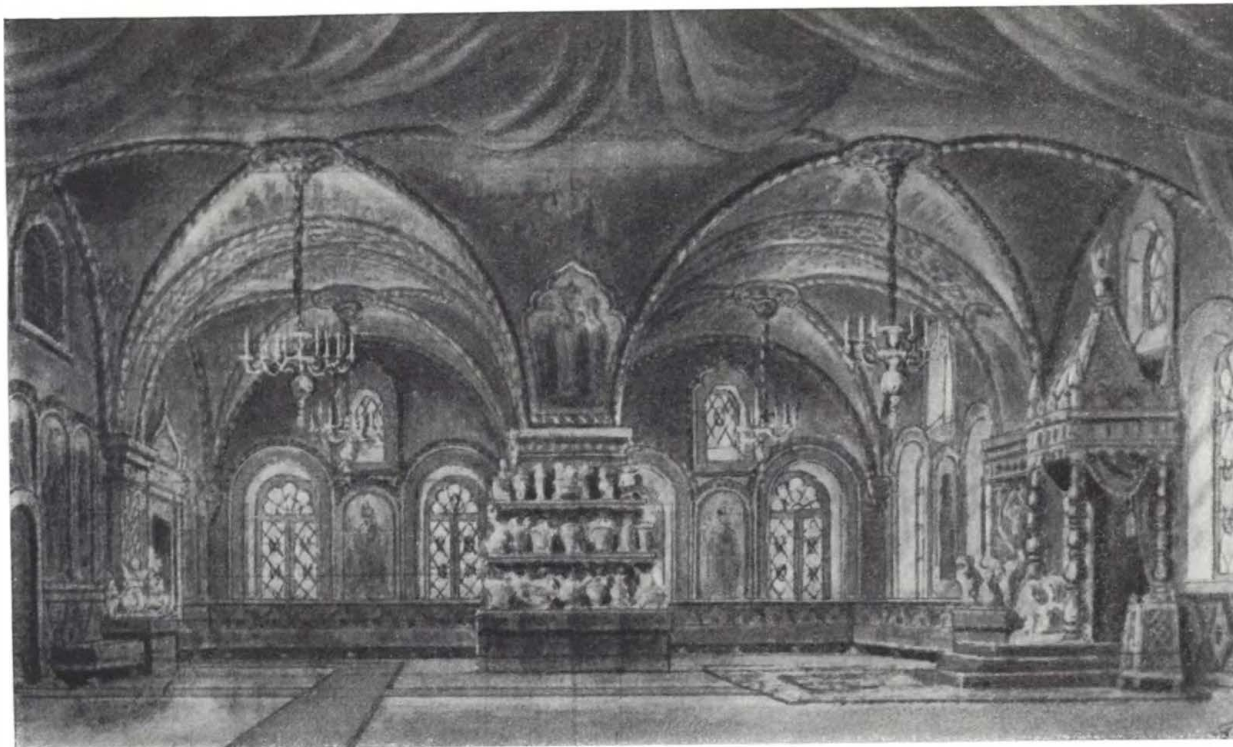
И. Горностаев. Княжеская GRIDница. Эскиз декорации к опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Акварель. 1866—1867 годы.

Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский дом).

Исторический бытописатель, он пришел в театр во всеоружии опыта иллюстратора, знатока отечественной истории и археологии. Изображая подлинную древнерусскую одежду, он вместе с тем передал типический облик и наиболее характерное психологическое состояние персонажей. «Три вида» Иоанна Грозного в эскизах Шварца соответствуют трем периодам, кульминациям, решающим моментам пьесы. Именно с этого времени театральный костюм становится одним из средств в создании русских исторических картин, хотя он и используется часто для достижения чисто внешних эффектов (например, в полотнах А. Д. Литовченко, К. Е. Маковского и других) ¹.

После постановки «Смерти Иоанна Грозного» Шишков предпринимает поездки по России, много пишет с натуры, собирает материал для спектаклей. В 1868—1870 годах Шишков и Бочаров работают над декорациями к «Борису Годунову»

¹ Стасов дал восторженную оценку работе Шишкова, Бочарова и Шварца. Декорации и костюмы к «Смерти Иоанна Грозного» получили признание и широкое по тому времени распространение. Их полностью повторили в Нижегородском театре. По эскизам Шварца были исполнены костюмы и к постановке в Веймаре. Однако, постановка не была лишена и недостатков. Качество декораций Шишкова не отличалось высокой художественностью. К тому же, наряду с Шишковым и Бочаровым, две картины в спектакле декорировал неизвестный художник — автор типовых дежурных навильонов.



М. Шишков. «Престольная палата». Эскиз декорации к драме А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Акварель. 1867 год.

Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

Пушкина для Мариинского театра в Петербурге. Самый спектакль не удался, так как актеры не были подготовлены к исполнению трагедии. Постановка приобрела значение главным образом благодаря работе художников-декораторов и вниманию к ней Стасова, Костомарова, Прохорова. «Еще никогда,— писал Стасов,— помощь современной русской исторической науки не играла такой значительной и видной роли на театре как здесь»¹. Эта работа раскрывала характерные особенности реалистического театрально-декорационного искусства 60-х — начала 70-х годов, его основные тенденции, его успехи и его ограниченность.

Для спектакля было выполнено четырнадцать декораций. Десять из них сочинил Шишков и две — Бочаров. Сцены в Кремлевском дворце и в Кремле, исполненные Шишковым, выявили самую сильную и принципиально новую сторону русского театрально-декорационного искусства 60—70-х годов — умение создать достоверную историческую декорацию. Декорации исполнялись с натуры. В них были запечатлены красота и нарядность кремлевских покоев, своеобразие дворцовой архитектуры, пышность и величавость царской думы, в них соблюдались реальные масштабы и пропорции, точность в приметах места действия. Здесь же можно

¹ В. Стасов. Собрание сочинений, т. III. СПб., 1894, стр. 365.

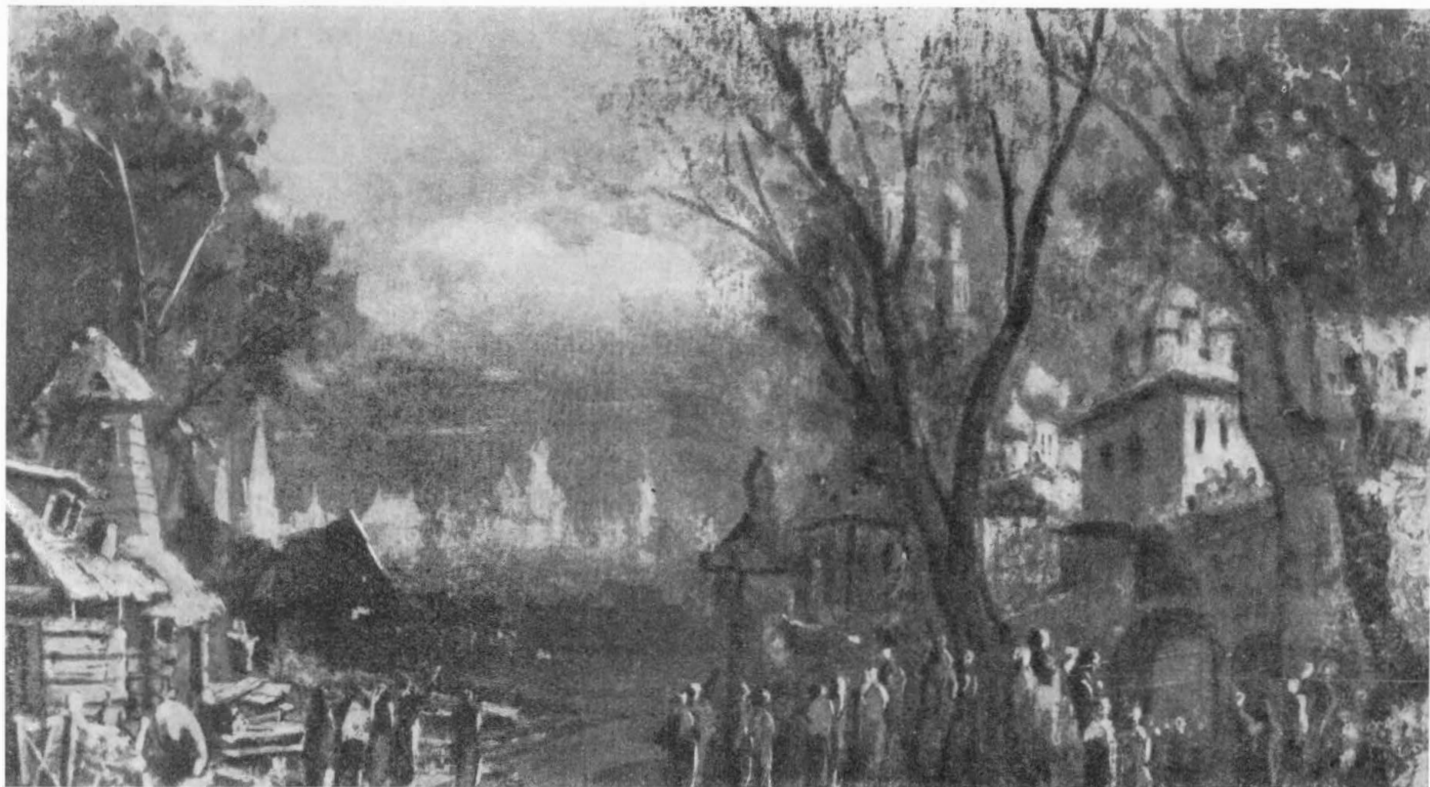
заметить более углубленную и интересную работу Шишкова в области композиции и планировочных решений. В «Царской думе» он умело выделяет арками группу бояр и обособленно показывает Годунова, в царскую палату с низкими сводами заключается сцена смерти Бориса. Чтобы подчеркнуть монументальность дворцовых помещений, художник берет не целое, а только часть, архитектурный фрагмент (1-я картина I действия). В декорациях Московского Кремля Шишков показывает подлинные памятники архитектуры, русскую зиму. Зрители увидели на сцене Соборную площадь такой, какая она есть, узнали ее и встретили аплодисментами. Картина за картиной чередовались покои Теремного дворца, ансамбль Соборной площади как достоверный фон, как конкретная обстановка, в которой действуют герои пушкинской трагедии. Без ложной патетики должны были звучать здесь скорбные монологи Бориса, шум толпы, льстивые речи Шуйского, простые и страшные слова Юродивого.

Однако в других декорациях Шишкова — «Келье в Чудовом монастыре», решенной как бытовое жилище, и «Корчме на литовской границе», представленной обыденно, — художник пошел вразрез с пушкинским содержанием этих картин. Здесь детали, бытовые подробности в обстановке заслонили монументальную по замыслу, отрешенную от будничности сцену в келье, лишили ее приподнятости, ей присущей. В сцене «Корчма», при всей конкретности и реальности места действия, Шишков не нашел поэтических красок, чрезмерно прозаично решил эту народную сцену. Некоторые декорации были созданы в духе старых типовых залов («Севск», «Краков», «В доме Вишневецкого», «Палата в доме Шуйского»).

Серьезным недостатком декораций Шишкова следует считать раскрашенность и пестроту. В этом, да и в других отношениях, декорации Бочарова выгодно от них отличались. Они были живописны, и драматичны. В них есть и эмоциональность, и большая глубина. Сложный драматургический замысел «Сцены у Новодевичьего монастыря» получил своеобразное воплощение в эскизе художника (1870, Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина; *стр. 157*). Бочаров почувствовал и сумел выразить романтическую красоту, поэзию обстановки сцены, тему толпы — не праздничной, разряженной, оперной, а бедной, оборванной, бредущей по темной земле.

Удачной оказалась и «Сцена у фонтана». Художник украсил сцену кружевной листвой, фонтаном с мраморными конями и декоративными скульптурами. В голубовато-серебристой сценической картине, как бы пролессированной светом, есть обособленность от других сцен (это оправдано ее содержанием); она контрастно противопоставлена остальным и почти призрачна в сравнении с документально-достоверными кремлевскими сценами.

Декорации к «Борису Годунову» жили дольше, чем спектакль, для которого они готовились. Они были использованы для постановки одноименной оперы Мусоргского. В добавление к предыдущим Бочаровым были созданы декорации к «Прологу», к «Сцене коронавания» (*стр. 159*). Здесь Бочаров, как и в «Сцене у Новодевичьего монастыря», выступает художником, мыслящим режиссерски. Он пре-



М. Бочаров. Сцена у Новодевичьего монастыря. Эскиз декорации к трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». Акварель, гуашь. 1870 год.

Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

восходно сгруппировал массы народа, поместил хор на ярусах колокольни, выделил дорогу из собора, по которой идут царь и бояре. И как театральный живописец сообщил картине эмоциональную окраску. Красные ковры, положенные на пути царя, красный портал, золотые купола соборов и белокаменные стены освещены лучами солнца, проникающими сквозь мрак свинцовых туч. И здесь, как и в «Сцене у Новодевичьего монастыря», народ не весел. Торжественность и праздничность перемежаются тревожными, зловещими нотами, прозаической суетой. Эта декорация соответствовала общему замыслу сцены с колокольным звоном, словом, равнодушием народа, мрачными предчувствиями Бориса.

К числу наиболее значительных работ художников к русским историческим постановкам 70-х годов относится также оформление Шишковым «Купца Калашникова» А. Г. Рубинштейна (1879). Здесь заметно развивается дарование Шишкова — планировщика, знатока русского быта и пейзажа, совершенствуется его художественная манера (стр. 160). Однако спектакль увидел свет только в 1883 году.

В 70-е годы археологи и архитекторы уже не работают в театре. Только Гартман пробует силы в постановке опер «Руслан и Людмила» (1871) и «Вражья сила»

(1871) в Мариинском театре. Его приход был эпизодом и не оказал решающего влияния на художников театра, хотя его эскизы реквизита и бутафории сказочны в большей мере, чем у Горностаева, а с точки зрения художественного качества неизмеримо выше созданных Шишковым. Художники-профессионалы главенствуют теперь на сцене, они сами пользуются археологическими и этнографическими материалами, создают свою школу в Академии художеств.

В 70-е годы начала завоевывать себе место в театре и русская бытовая декорация. Ее родиной была Москва, колыбелью — Малый театр. В репертуаре Малого театра важное место занимали пьесы Островского, Тургенева, Гоголя, Сухово-Кобылина, произведения западных классиков. В числе его зрителей были представители передовой интеллигенции, профессура университета, революционно настроенное студенчество. Здесь меньше, чем в Петербурге, чувствовалась опека двора. Даже в пору, когда на оформление драматических спектаклей почти не выделяли средств, русские декораторы 60-х — начала 80-х годов все же умудрялись исполнять новые декорации к современным постановкам. Несомненно сказывалось влияние русской жанровой живописи, помогал и опыт историко-бытовой декорации 60-х годов.

Среди наиболее типичных и значительных представителей этой области выделялся ученик Роллера П. Исаков. Если в Петербурге в раннюю пору своего творчества, в 50-е годы, он мало чем отличался от других учеников Роллера и, работая в Большом театре, главным образом исполнял или сочинял типовые декорации к операм и балетам, то в 70-е годы (после смерти Шеньяна в 1876 году), работая в Московском Малом театре (до 1881 года), Исаков создает реалистические бытовые декорации — павильоны к «Трудовому хлебу», «Поздней любви», «Сердце не камень» А. Н. Островского, к «Горе-злосчастью» И. А. Крылова.

Особенно примечательной была постановка «Поздней любви» (1873). Исаков полностью следовал ремаркам драматурга, точно выверяя планировку комнаты, в которой происходят все четыре действия пьесы. Но это было не бесстрастное перечисление предметов, а рассказ о бедности и нужде. В светлой, характерной для Исакова гамме создан сохранившийся эскиз к этому спектаклю (1873, Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина; *стр. 161*). Обжитая комната отражает быт и нравы людей из московского захолустья, их безрадостные будни. Островский приводил эти декорации как пример новой нерутинной обстановки, в которой «играть не надо, в ней жить можно». Об этом говорил актер Шумский — исполнитель роли Маргаритова. Декорации Исакова начинали помогать актерам верно раскрывать характер действующего лица.

Исакова по праву можно считать одним из выдающихся художников — мастеров реалистического павильона. Он преодолел косность, прочно укоренившуюся в павильонной декорации, и начал систематически декорировать павильон возможно более конкретно, сообразуясь с содержанием пьесы. В павильонных декорациях Исакова была живая, тесная связь с реализмом Малого театра, с драматургией Островского. Однако некоторые его работы бесстрастно протокольны («Горе-злосчастье») и холодны,



М. Бочаров. Сцена коронация. Эскиз декорации к опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». 1874 год.

Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

Несомненно, под влиянием искусства передвижников по-новому начали работать в 70-е годы Шишков и Бочаров. В «Кузнеце Вакуле» появились образы простого крестьянского жилища, были показаны на сцене русские пейзажи (Мариинский театр, 1877). Постепенно в решении интерьера описательность уступает место поискам настроения, образа места действия. В «Кузнеце Вакуле» Шишков и Бочаров восстали против экзотики и оперной фальши в декорациях (стр. 162).

Таким образом, в 70-е годы реалистическое направление в русском театрально-декорационном искусстве продолжало развиваться. Границы его расширялись. Оно стало многообразнее, охватив не только исторические, но и современные бытовые постановки, не только оперу, но и драму. Влияние передового искусства передвижников наложило в этот период заметный отпечаток на творчество ведущих декораторов московских и петербургских казенных театров. Неприкрашенное, правдивое



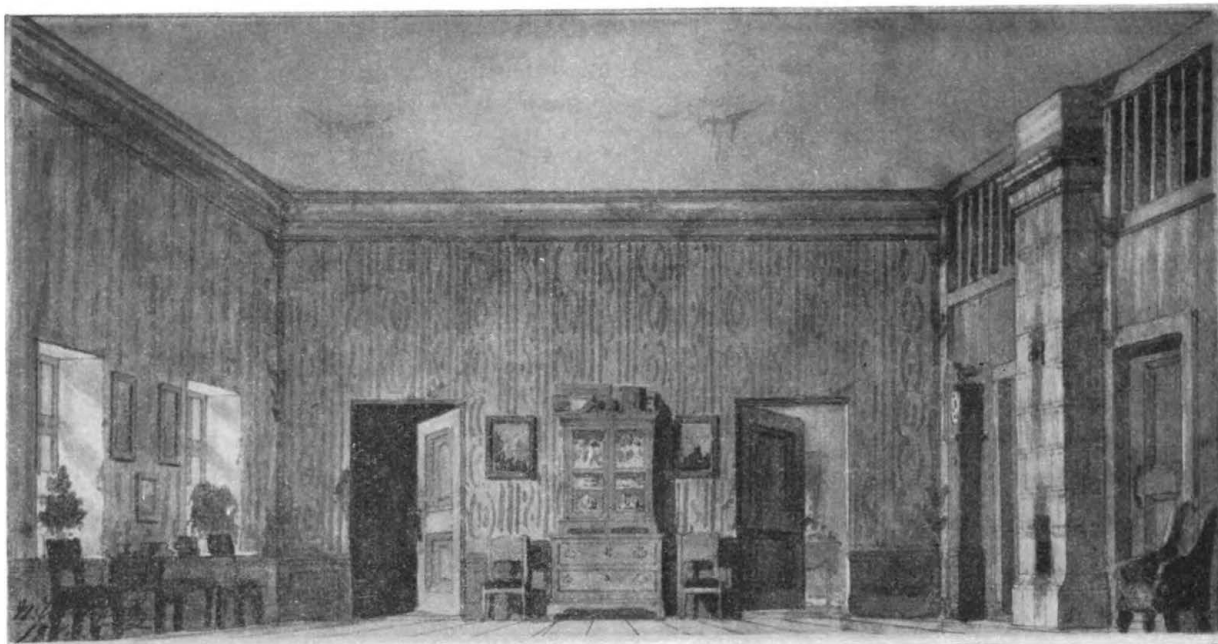
М. Шишков. Сцена кулачного боя. Эскиз декорации к опере А. Г. Рубинштейна «Купец Калашников». Акварель. 1879 год.

Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

изображение крестьянского жилища, комнат бедного чиновничества, сделалось довольно частым явлением на русской сцене 70-х годов. Такого рода декорации, далекие от идеализации, уже носили в себе элемент социального обличения.

Впервые воссоздав правдивый и характерный облик места действия, театральные художники вплотную подошли в это время к задаче раскрытия драматургического материала. Не будучи, подобно передвижникам, прямыми выразителями в искусстве демократических идей, театральные декораторы были не в состоянии воплотить на сцене целостный, социально насыщенный образ спектакля. Однако в отдельных, лучших своих работах, они реалистически раскрывали идею, заложенную в той или иной картине. Годы, предшествующие приходу передвижников в театр, связанные с творчеством Бочарова, Шишкова, Исакова, не были для русского театрально-декорационного искусства годами безвременья и упадка. Последующий, более высокий этап в развитии русского театрально-декорационного искусства, связанный с деятельностью Polenova, братьев Васнецовых, Левитана и других, не должен заслонять от нас заслуг их предшественников.

В 80—90-е годы реакционная политика в области репертуара крайне неблагоприятно сказалась на творчестве театральных художников, связанных с императорской сценой. Они лишились возможности работать над произведениями Римского-Корсакова, Мусоргского, над драматургией Чехова — произведениями, которые обогатили бы искусство декораторов. Все более сильное давление на казен-



И. Исаков. Комната Шабловой. Эскиз декорации к пьесе А. Н. Островского «Поздняя любовь». Акварель. 1873 год.

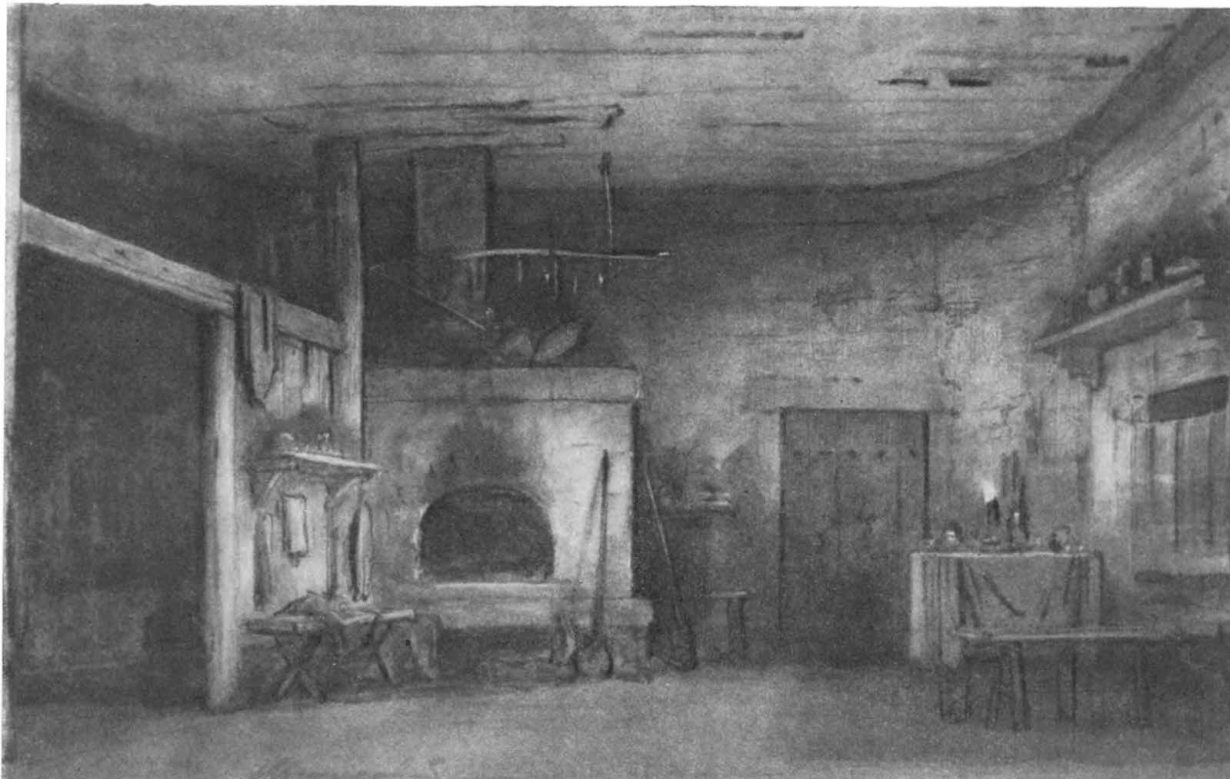
Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

ные театры оказывает двор, выражающий подчас открытое недовольство по поводу чересчур реальных декораций. В 80-х — начале 90-х годов в немногих новых постановках и возобновленных спектаклях от декораторов требовали не столько выражения идей, заложенных в драматургии и музыке, сколько роскоши и блеска обстановки¹.

Крайне неблагоприятны были и условия работы художников императорских театров. В эти годы продолжала существовать система типовых декораций, препятствовавшая художественной целостности спектакля. Неудовлетворительным было состояние постановочных частей и осветительных цехов. Организация труда была здесь такова, что художникам приходилось работать в спешке, не имея ни одной монтировочной и световой репетиции до генеральной репетиции, а подчас и до премьеры. Все это пагубно влияло и на игру актеров. Они лишь на первом спектакле, в лучшем случае на генеральной репетиции, впервые надевали костюм, впервые начинали действовать среди декораций.

В 80-е годы в театре совершается преобразование огромной важности — вводится электрическое освещение. В сезон 1886—1887 годов в Мариинском театре

¹ Об этом в меру сил и отпускаемых средств самолично заботился директор императорских театров И. А. Всеволожский. Он бесцеремонно вмешивался в работу художников-профессионалов, навязывал им свои нелепые выдумки, безвкусные, кричащие эскизы.



М. Шишков. Комната Солохи. Эскиз декорации к опере П. И. Чайковского «Кузнец Вакула». Акварель. 1876—1877 годы.

Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

в Петербурге вспыхнули электрические лампы. С этого времени сценическое освещение и декорационное искусство получили новые возможности. Однако в начале большинство работников театра не понимало всего значения происходящих перемен и смотрело на нововведение с сомнением и тревогой. По вине чиновников из Министерства двора, отдавших освещение сцены на откуп электротехнику из другого ведомства, на протяжении ряда лет сценическое освещение все более разлагалось. Вместо того, чтобы стать одной из действенных сил театрально-декорационного искусства, помочь художнику, электрическое освещение на императорской сцене в 80-х и начале 90-х годов парализовало художников, часто снижало качество постановок.

Творчество Шишкова и Бочарова становится в это время все более неровным. Собственно говоря, в эти годы нельзя назвать ни одной их работы, которая, подобно «Смерти Иоанна Грозного», «Борису Годунову» или «Кузнецу Вакуле», знаменовала бы качественно более высокий этап. Отдельные хорошо оформленные акты, как правило, не прибавляли чего-либо принципиально нового к тому, что было создано этими художниками в предшествующие годы. Декорации Ипатьевского монастыря Бочарова к юбилейному спектаклю «Жизни за царя», состояв-

шесю 27 ноября 1886 года, при всем мастерстве, с которым они исполнены, нарочиты и картинны, некоторая парадность делает их далекими от музыкального содержания этой сцены. Несомненной удачей были в этом спектакле декорации к финалу на Красной площади, принадлежавшие кисти Шишкова. Они сделаны со знанием русского зодчества и отечественной истории. Но все же нельзя сказать, что эти декорации значительней, чем те, которые создавались их автором в 70-е годы.

Декорации к «Руслану и Людмиле» (1886), «Пиковой даме» (1890), «Князю Игорю» (1892), «Ночи под рождество» (1895) и другие были исполнены на высоком профессиональном уровне. Однако для Бочарова и Шишкова это скорее подведение итогов пройденного, чем поиски нового. Так, в «Ночи под рождество» и в «Майской ночи» Бочаров главным образом перерабатывает то, что было найдено им в свое время для «Кузнеца Вакулы».

Лучшими произведениями декорационного искусства петербургских императорских театров этих лет были декорации Бочарова к апофеозу «Млады» и особенно к «Прологу» «Снегурочки» (стр. 164). В апофеозе «Млады» пейзаж Бочарова, сохраняя специфическое для балетного спектакля построение (кулисно-арочная система и задник), насыщен патетическим звучанием. В отличие от других декораций и от костюмов к постановке оперы в Петербурге в 1881 году, декорации Бочарова к «Прологу» «Снегурочки» стали событием в театрально-декорационном искусстве 80-х годов.

Бочаров с присущим ему своеобразием, как лирик, почувствовал красоту русской природы, начинающей пробуждаться после зимнего сна. Реальный пейзаж служил ему прообразом, когда он расположил свою сказочную слободку с высокими крышами по типу и планировке, характерным для русской деревни. Сказочная слободка органично сочеталась с русским пейзажем, с изображением снежных далей, чуть потемневших равнин, луны, сияющей на предутреннем небе. Сцена решена в почти монохромной бело-серой цветовой гамме. Чувствуется настойчивое стремление художника избежать нарочитости театральных эффектов.

В эти годы в императорских театрах, наряду с Шишковым и Бочаровым, которые уже были на склоне лет, все большую роль играют ученики Шишкова. В работах наиболее одаренного из них, К. М. Иванова, заметно все усиливающееся тяготение к пышному зрелищу. Молодой декоратор, поступивший на казенную сцену, был вынужден потакать капризам дирекции и членов царской семьи. Хороший рисовальщик, знаток своего дела, обладавший богатым воображением, Иванов в своих работах для театра не смог, тем не менее, подняться выше Шишкова и стал скорее его последователем, чем новатором — продолжателем дела учителя.

То же можно сказать и об И. П. Андрееве и П. Б. Ламбине (Петербург). Это были декораторы-профессионалы, превосходные мастера декорационной живописи, знатоки архитектуры и законов перспективного письма. Однако содержание их творчества не перерастало того, что было достигнуто на казенных сценах в предшествующие годы. Художники повторяли и варьировали русские историко-быто-



М. Бочаров. «Пролог». Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Карандаш, гушь, акварель. 1881—1882 годы.

Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

вые и романтические пейзажные декорации Шишкова и Бочарова, не искали новых решений, новых образов, новых источников. Они пользовались натурой, археологическими и историческими материалами. Но в их театральных работах неизменным было стремление придать любой обстановке, вне зависимости от содержания пьесы, наиболее нарядный, изящный вид. Идеализация места действия лежала в основе их творчества. Их искусство не шло вразрез с предписаниями чиновников императорских театров и потому благосклонно поощрялось Министерством двора.

В эти годы дирекция императорских театров широко использовала и заказы за границей готовых комплектов декораций. Мастерская немецкого декоратора Лютке-Майера систематически поставляла роскошные, громоздкие и холодные типовые декорации для столичных театров. Художник, не бывавший в России и никогда не видавший ни спектакля, ни театра, для которого изготовлялись декорации, ни труппы, ни исполнителей, создавал безличную, нарядную обстановку, лишь очень приблизительно отражавшую содержание пьесы или оперы. Павильоны готические, в стиле ренессанс и т. д.— вот все, что можно сказать о сухих, педан-

тично вычерченных декорациях Лютке-Майера, перегруженных ненужными деталями. Натуралистические по своей природе, произведения Лютке-Майера занимали прочное место на императорских сценах.

В Москве главными декораторами, пришедшими на смену Исакову и его сподвижникам, были К. Ф. Вальц (Большой театр) и А. Ф. Гельцер (Малый театр).

Карл Федорович Вальц (1846—1929) — декоратор и машинист московского Большого театра (с 1861 года) — фактически был не столько художником, сколько блестящим машинистом, умевшим создавать на сцене морские бури, пожары, феерические восходы и закаты солнца, разрушения и превращения. Заслуги Вальца по части техники и усовершенствования сцены огромны. Недаром современники называли его не иначе как «маг и волшебник». Но его собственные декорации были чаще всего слабыми копиями с петербургских образцов (с декораций Шишкова, Бочарова и других), а иногда заимствованы из типовых декораций, заказывавшихся за границей (сам Вальц всячески поощрял такие заказы). В своих работах Вальц думал не столько о содержании, сколько об эффектном, поражающем зрелище. Упавшие сборы он стремился поднять постановками, в которых зритель мог увидеть сказочные метаморфозы, иллюзорно сделанные бурные волны, бьющие фонтаны, разрушения, пожары и т. д.

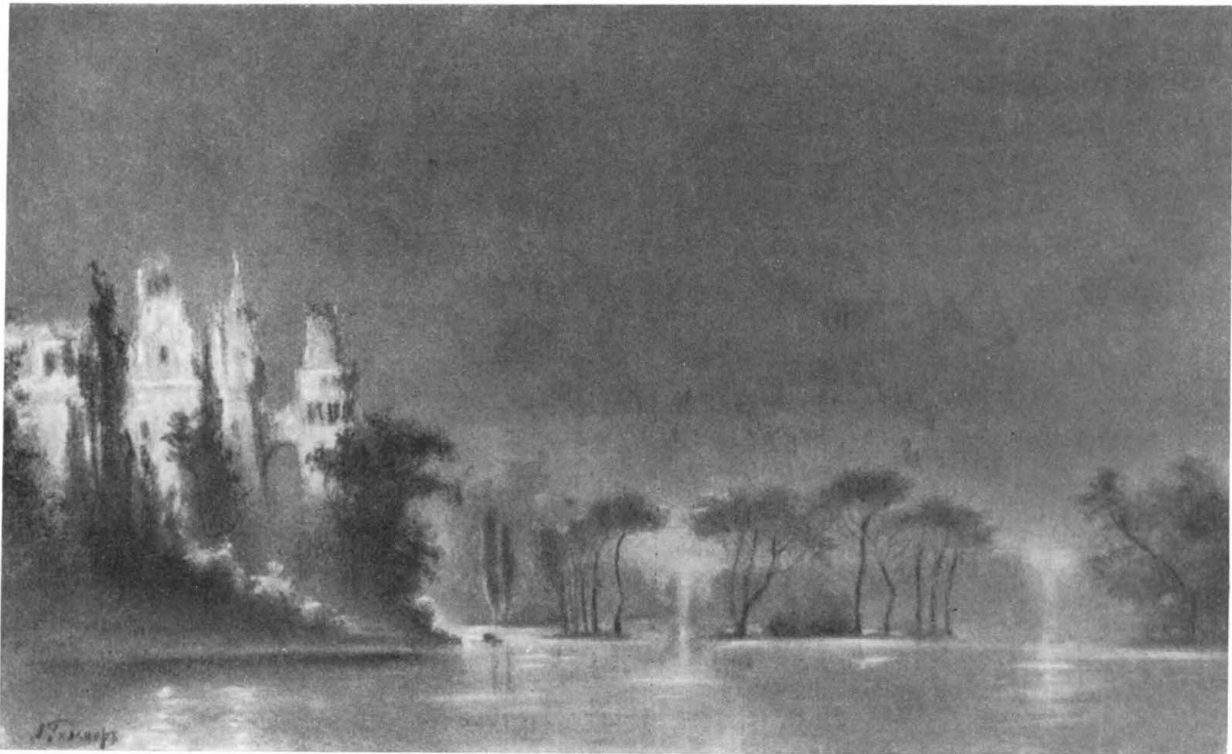
В провинции повторяли то, что делал Вальц. «Разница была та, что в столицах все богаче, пышнее, наряднее, здесь беднее, скромнее, порой безвкуснее... Конкурировать частному антрепренеру с казенными театрами не представлялось возможным, и по части богатства, роскоши и мишурного блеска провинциальные театры, естественно, сильно уступали столичным театрам»¹.

Значительнее было творчество театрального декоратора Анатолия Федоровича Гельцера². На работах Гельцера в некоторой степени сказалось влияние Исакова. Так, его декорации к III акту «Воеводы» А. Н. Островского (Малый театр, 1886) были выполнены в традициях русской реалистической декорации 70-х годов. Картина, в которой изможденная старуха-крестьянка поет возле люльки колыбельную песню «Спи-усни, крестьянский сын!», передана художником в полном соответствии с социальным характером этой сцены. Для художника главным в этой сцене было не воспроизведение сна воеводы и чудесных превращений, которые следовали за картиной в хате, а именно этот мотив скорбной крестьянской колыбельной песни, вдохновившей Мусоргского.

В русских исторических постановках Гельцер — продолжатель Шишкова и Шварца. Так, в декорациях к драме П. И. Полевого «За право и правду» он как внимательный бытописатель воссоздавал картины русской старины. По-иному подошел он к декорациям для трагедии Ф. Гальма «Равенский боец» (Малый театр, 1894). Здесь он выступил подражателем Семирадского, загрозив сцену мрамо-

¹ В. Шкафер. Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания. Л., 1936, стр. 119.

² Гельцер служил в московских театрах с 1873 года. Учился у Исакова, долгое время работал в Большом театре помощником Вальца и лишь в 1888 году был назначен декоратором Малого театра.



А. Гельцер. Панорама к балету П. И. Чайковского «Спящая красавица». Карандаш. 1899 год.

Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

ром, скульптурой, драпировками и создав таким образом для спектакля обстановочный, пышный фон.

Однако все эти разнородные работы, говорящие о резких колебаниях Гельцера, не были главными в его творчестве. Отдавая дань то тому, то другому направлению, он оставался выдающимся представителем романтической декорационной живописи конца XIX века. Знаменитые декорации к балету Чайковского «Спящая красавица» (Большой театр, 1899; *стр.* 166), к «Гамлету» Шекспира (Малый театр, 1891), «Орлеанской девы» Шиллера (там же, 1893) и другие ярко свидетельствуют о принадлежности художника к этому направлению. По своему характеру декорации Гельцера были более всего близки к бочаровским. Так же, как Бочаров, Гельцер создавал сказочные, причудливые узоры листвы в лесу (многоплановая кулисно-арочная система), нежные закаты и восходы, поэтичные и сказочные пейзажи (панорама для «Спящей красавицы»). Декорации Гельцера ко 2-й картине IV действия «Орлеанской девы» (сцена «Перед собором») помогали воссозданию приподнятого образа этой сцены. Они не были новостью в русском декорационном искусстве, а как бы явились сильным завершением бочаровской линии в то время, когда в русском театрально-декорационном искусстве уже наступал новый, более высокий этап.

Лучшие декорации Гельцера, исполненные с большим настроением и мастерством, были вполне органической частью спектаклей Малого театра. Они явились прекрасным фоном для постановок, в которых участвовала Ермолова. Их возвышенный строй, их реалистичность и вместе с тем приподнятость были родственны высокому искусству великой русской актрисы.



Новый этап в развитии русской театральной декорации, начавшийся с середины 80-х годов, был тесно связан с достижениями передового изобразительного искусства этого периода. В театр приходит теперь ряд художников-передвижников во главе с В. М. Васнецовым и В. Д. Поленовым. Эти мастера сумели поднять театральную декорацию на новую, более высокую ступень и открыть широкие перспективы для ее дальнейшего развития. Демократическая основа искусства передвижников определила характер их творчества в области театрально-декорационной живописи. Они пришли в театр как просветители, гуманисты, стремившиеся создать произведения народного звучания. Их работа в театре оказалась тесно связанной с прогрессивными исканиями современной живописи. Русская сказка, история, русская и западная классика получили у них новое художественное воплощение. Они использовали свой богатейший опыт станковой живописи и тесно связали искусство художника с творчеством режиссера и актера.

Деятельность декораторов-передвижников началась в московской частной опере С. И. Мамонтова, ставшей в это время значительным явлением в русском театральном искусстве. Здесь впервые получила широкий доступ на сцену русская оперная музыка. Оперы Глинки и Даргомыжского, Римского-Корсакова и Мусоргского являлись неременной, программной частью репертуара мамонтовского театра. Стремление к глубокому гуманистическому толкованию как русской, так и западной оперы отличало его от казенных оперных театров. Мамонтовская опера сыграла роль создательницы художественно-целостного ансамбля, в котором музыка, актерское, режиссерское и декорационное мастерство гармонично соединились во имя передачи основного замысла постановки. В. Д. Поленов, В. М. Васнецов, И. И. Левитан, В. А. Симов, А. М. Васнецов и другие принесли в этот театр многие достижения искусства передвижников.

Работы В. Васнецова для театра относятся главным образом к первой половине 80-х годов, т. е. к московскому периоду его творчества. Именно тогда определилось существо призвания Васнецова — живописца русского эпоса, русской сказки, былины, мечтавшего о возрождении в искусстве образов, созданных народом. В своем первом театральном опыте — декорациях к «Снегурочке», поставленной в 1881—1882 годах в доме Мамонтова, — художник вплотную приблизил сказку к современности и к природе. Эскизы декораций и костюмов, оставаясь театральными, не утрачивали в то же время связи со своими живыми прообразами — обликом русской деревни, крестьянскими лицами и одеждой. «Берендеева слобода» у Вас-



*В. Васнецов. Поля. Эскиз костюма к драме
И. В. Шпагинского «Чародейка». Акварель.
1884 год.*

Гос. центральный театральный музей
им. А. А. Бахрушина.

нецова — это обыкновенная русская деревушка, Бобыль и Бобылиха — ее обитатели. Но нельзя сказать, что Васнецов остался в плену у природы. Последняя была лишь одним из основных источников. И не случайно, что первый вариант «Берендеевой слободы», «Яриной долины» и некоторых костюмов не изменяется в своей основе вплоть до оперной постановки 1885 года.

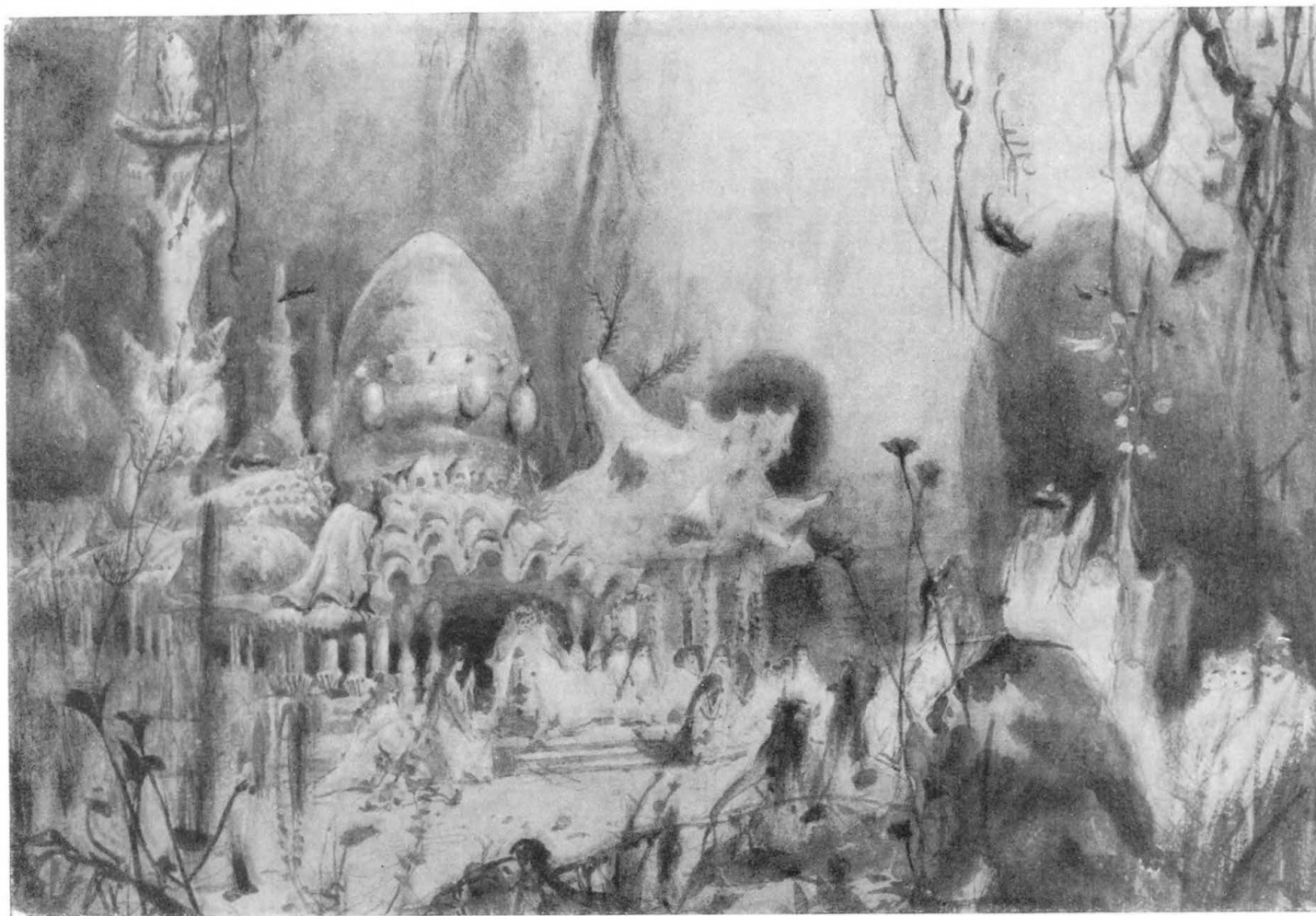
Первый спектакль «Снегурочки» Островского состоялся 6 января 1882 года. Декорации и костюмы Васнецова увидел тогда только узкий круг посетителей мамонтовского особняка на Садовой. При всей значительности этих декораций, в которых художник нашел новый язык для театрализации русской фантастики, они все же оставались во многом обособленными от постановки.

Только тогда, когда была открыта так называемая Первая московская частная опера (Мамонтова) с профессиональной труппой, когда создался театр, построенный на принципах художественной гармонии всех своих частей, только тогда определились в полную меру и роль театрального художника, и значение декорации, и новая сила их воздействия. Только тогда

смогло полностью раскрыться творчество Васнецова как театрального художника.

Еще до открытия частной оперы Васнецов исполнил ряд эскизов, декораций и костюмов к «Чародейке» Шпагинского. До сих пор неизвестно, для какого театра и в какой связи велась эта работа. Никаких письменных упоминаний об участии Васнецова в постановке «Чародейки» на императорских сценах не найдено. Но эскизы декораций и костюмов свидетельствуют о профессиональном подходе Васнецова-художника к театру, о знании законов сцены и, главное, о понимании задач театрального искусства.

В эскизе к I акту «Постоялый двор на берегу Оки около Нижнего-Новгорода» (1884, Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина) сказалось характерное для художника умение воссоздать древнерусский быт в сочетании



В. Васнецов. Подводный терем. Эскиз декорации к опере А. С. Даргомыжского «Русалка». Акварель. 1885 год.

Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

с русской природой. В полном соответствии с декорациями были сделаны и эскизы костюмов (стр. 168), развивающие то, что было найдено в постановке «Снегурочки» 1881 года. Работая над «Чародейкой», Васнецов добивался полного единства сценической обстановки и костюмов с драматургическими образами. Он видел целиком весь спектакль, уже здесь выступая художником-режиссером, подсказывавшим актерам нужное поведение на сцене.

Одной из первых постановок Мамонтовской оперы (состоялась 9 января 1885 года) была «Русалка» Даргомыжского. Декорации к ней делали сразу три художника. В этом сказалась общая тогда для всех театров система поактного декорирования сцены (в зависимости от склонностей декораторов); пейзажные сцены писал Левитан, терема — декоратор А. С. Янов, «Подводное царство» — В. Васнецов (стр. 169). Если эта постановка и не была вся выдержана в едином стиле,

то роль Васнецова была в ней одной из главных. По воспоминаниям современников, особенно сильное впечатление производил «Подводный терем», написанный по васнецовскому эскизу Левитаном. В этом эскизе, исполненном акварелью, Васнецов остался верен себе, своему видению русской сказки и национальной архитектуры, создав из морских раковин терем с черно-жемчужным куполом, оборчатый навес, крыльцо и кораллового цвета деревянные колонки.

Уже в этом спектакле художник стал сорежиссером, полноправным членом театрального коллектива. Поэтому, когда в 1885 году Мамонтов решил поставить «Снегурочку» в опере, он без малейших колебаний спова обратился к Васнецову. И если до тех пор декорационные работы Васнецова были своего рода подготовительными опытами, то теперь они впервые получили настоящий размах.

Над постановкой «Снегурочки» работали много, тщательно и любовно. И Мамонтов, и Васнецов обращались к ней не впервые. У одного за спиной стоял уже готовый режиссерский замысел и опыт, у другого готовые, не раз повторенные эскизы и принципы художественного решения. Исполнителями были профессиональные певцы, хор состоял из молодых голосов, декорации выполняли не ремесленники-маляры, а живописцы К. А. Коровин и И. И. Левитан. В отборе костюмов Васнецову помогали Е. Д. Поленова и Е. Г. Мамонтова. Это было созданием первого художественно-целостного ансамбля, в котором, наряду с другими компонентами и благодаря полной с ними гармонии, превосходно играли свою роль декорации и костюмы Васнецова. Спектакль состоялся 8 октября 1885 года в Москве.

В эскизах декораций Васнецов шел от того же понимания сказки, что в своей «Аленушке», — русской сказки в реальном образе русской природы в ее поэтическом облике. Васнецов, в отличие от других декораторов, не только добросовестно прочитал ремарки Островского, он почувствовал пьесу и музыку слога, проникся атмосферой весенней сказки. Поэтому все, что сделал Васнецов в «Снегурочке», начиная от декораций и кончая бутафорией, дышит одним дыханием, цельно, как один художественный организм. Тут нельзя говорить отдельно о пейзажных и архитектурных декорациях, ибо в «Снегурочке» Васнецова почти нет пейзажа без архитектуры и совсем нет архитектуры без пейзажа.

В декорациях к «Прологу» (*цветная вклейка*) убедительность русской сказки на сцене достигалась тем, что за основу Васнецов взял живую природу — обыкновенную опушку леса и равнину, на которой выросла деревушка, — т. е. природу, которую видит и знает каждый человек и в которой вместе с тем заложена сказочность. Этот зимний пейзаж, допускавший появление фантастических существ сказки, благодаря своей реальности, гостеприимно встречал подгулявшего, растрепанного Бобыля и сварливую бабу Бобылиху в бедных, грязных, залатанных одеждах (*стр. 171*), и толпу берендеев — типичных крестьян, одетых Васнецовым в настоящее русское платье (*стр. 173*)¹. В «Прологе» гармонично сплелись все искания

¹ Первоначальным образцом для костюмов послужили крестьянские одежды, специально привезенные из Тульской губернии.



*В. Васнецов. Пролог. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова
«Снегурочка». Акварель. 1885 год.*

Гос. Третьяковская галерея.



В. Васнецов. Бобыль и Бобылиха. Эскиз костюмов к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Акварель. 1885 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Васнецова — и тема ожившей, сказочной природы, и жанр, и переданные языком реалистического искусства образы старинного народного праздника.

Те же черты отличали и декорации к «Берендеевой слободе» (стр. 174). Художник изобразил типичный уголок сельской улочки. В центре на авансцене растет подсолнух, по бокам беспорядочно друг против друга расположились бедная избушка Бобыля и большая изба — дом Мураша. Скворешня, заборчик, увитый хмелем, пчельник, уходящий под откос, на втором плане развилки тропинок и, наконец, светлое пятнышко реки и другой берег в светло-охристой прозрачной гамме не несут в себе ничего нарочито декоративного. Больше того, заречная слободка Берендеевка могла бы показаться списанной с натуры, если бы ее бревенчатая

архитектура как бы сама собой не расцветала узорочьем резьбы, нарядной и простой росписью, деревянной скульптурой. В сокровищах русского народного искусства Васнецов увидел отголосок сказочного золотого века царя Берендея.

В мягко написанных декорациях «Посада» чувствуется тонкое понимание русского колорита.

На этом фоне с особой силой раскрывалась красота русского костюма. Если мысленно ввести в «Берендеевку» всех персонажей, нарисованных для первого акта, то перед нами предстанет праздничная толпа, сияющая белизной домотканого полотна, с яркими красными и синими вышивками и набойками, узорами душегреек, кокошников. При общем колористическом решении каждый персонаж одет индивидуально. Именно поэтому огромное впечатление производил хор. Малоизвестные до того времени массовые сцены обрели в Мамонтовской опере новый смысл. Первое появление настоящего народа на сцене, восторженно отмеченное очевидцами этого замечательного спектакля,— вот что особенно важно в постановке «Снегурочки» 1885 года.

Самым трудным для исполнения был второй акт — «Открытые сени во дворце Берендея» (стр. 175). Решение, данное Васнецовым, прокладывало путь будущим поколениям театральных художников. Он вложил в «Палаты Берендея» все, чем богато народное искусство. Тут был единый мир: русская игрушка, вышивка, резьба, пряники, роспись на бураках, донцах и лежанках, набойка. Солонки и ларцы приобрели у Васнецова внушительные размеры, подстать могучим толстым бревнам стен и широким балясинам переходов.

Все это вместе создало образ сказочного русского дворца, образ, сконцентрировавший наивное, радостное и поэтическое восприятие русской сказки. Декоративность, театральная нарядность была не нарочитой, не надуманной, а подлинной, рожденной бережным и в то же время творческим отношением художника к спектаклю и самой теме. Это было уже не роллеровское «в некотором царстве, в некотором государстве». Васнецов с такой чуткостью связал все элементы декораций, что не могло быть сомнения в том, откуда он их черпал. Мотивы древнерусской архитектуры соединились здесь с не менее древними мотивами русского ремесла.

С тех пор декорации Васнецова к «Снегурочке» надолго остались единственными для постановки. Их реалистическая основа стала отправным пунктом для развития национального декорационного искусства. Васнецовская трактовка русской темы вызвала к жизни целую школу новых русских декораторов и пустила глубокие корни не только на оперной, но и на драматической сцене.

Среди прямых и первых преемников В. М. Васнецова как театрального художника были В. А. Симов, А. М. Васнецов, К. А. Коровин. Еще работая на сцене частной Мамонтовской оперы, они усвоили, а позднее использовали в различных театральных жанрах богатое наследие «Снегурочки» Васнецова. Не подлежит сомнению, что в эскизе «Берендеевой слободы», сделанной А. Васнецовым в 1895 году, художник прямо исходил из решений, данных в рисунках В. Васнецова 80-х годов. «Снегурочка» Симова в Московском художественном театре,



В. Васнецов в Берендеи. Эскиз костюмов к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Акварель. 1885 год.

Гос. Третьяковская галлерей.

поставленная в 1900 году, продолжала и развивала васнецовскую интерпретацию русской сказки в драматическом театре. Работы в опере Зимина молодого Федоровского, показавшего в 1908 году свою «Снегурочку», родственную «Снегурочке» Васнецова, говорили о том, что там, где дело касалось русской старины и сказочности, ключом к их пониманию было театральное откровение В. Васнецова.

Творчество В. Д. Поленова в области театрально-декорационного искусства по своему значению не уступит театральному творчеству В. М. Васнецова. По широте диапазона оно даже больше, по времени — продолжительнее.

Известно, что еще в годы своего заграничного пенсионерства Поленов принимал участие как художник в спектаклях в доме Мамонтовых (в Риме, в 1873 году) и в живых картинах в кружке А. П. Боголюбова (в Париже, в 1873—1876 годах). Эскизов декораций Поленова, относящихся к этому времени, не сохранилось, но важен самый факт начала работы художника над декорациями чуть ли не с первых лет его самостоятельной художественной деятельности. Это влечение к театру сохранилось у Поленова и в дальнейшем. На всем протяжении своего большого творческого пути он постоянно интересовался декорационным искусством и работал как театральный художник.

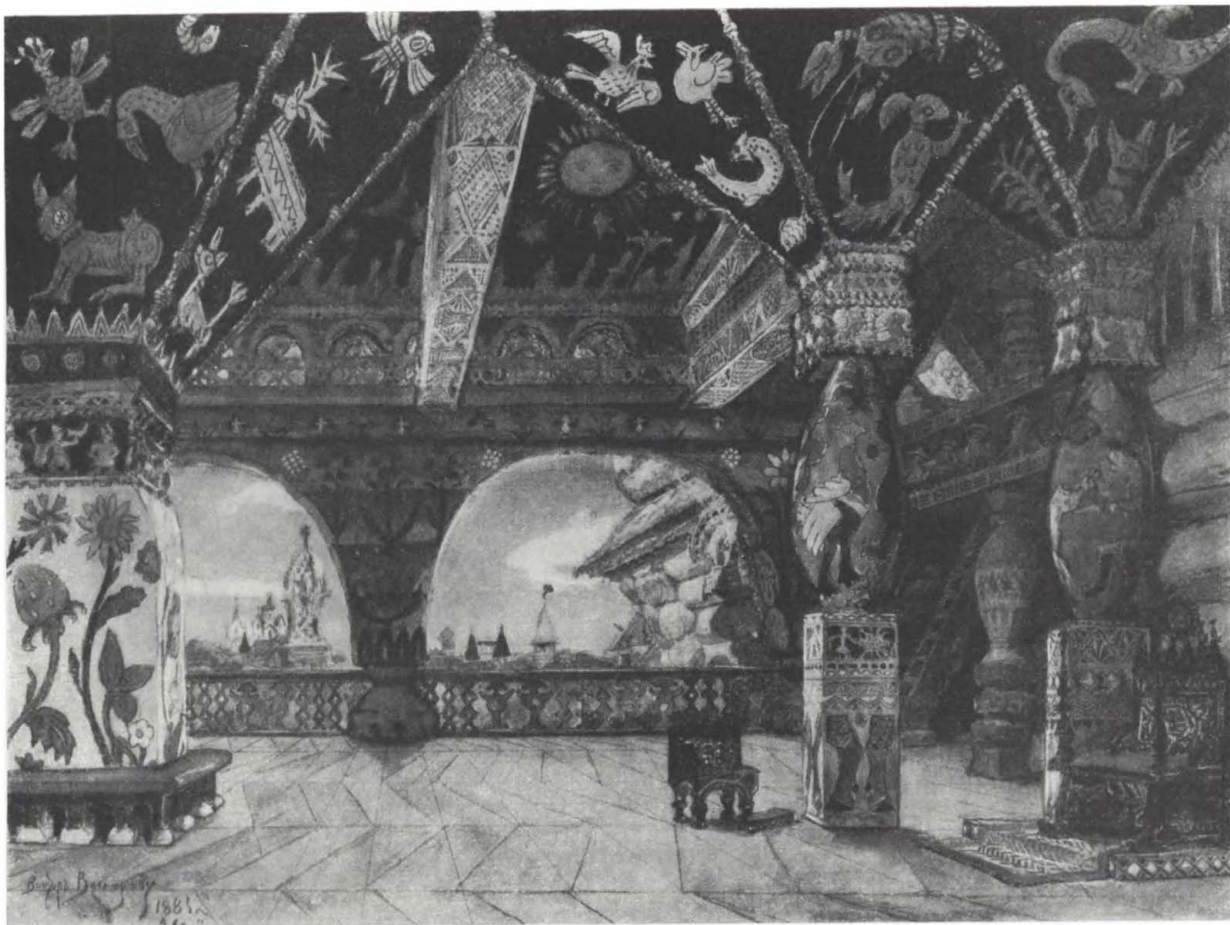


*В. Васнецов. Берендеева слобода. Эскиз декорации к опере
Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Акварель. 1885 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

Вклад Polenova в театрально-декорационное искусство не может быть верно оценен, если рассматривать то, что он сделал в театре, вне связи с важнейшими особенностями его творчества. Разносторонность Polenova — исторического живописца, пейзажиста, жанриста — определила многообразие и его творчества на сцене. На декорационной живописи Polenova отразились и его поездки на Восток и в Италию, и изучение древнерусской архитектуры. Но более всего сказался в его театральных работах его талант крупнейшего художника-пейзажиста. Его поэтическое отношение к природе, глубокое понимание ее национального облика, его живописный дар пленериста вошли и в русскую театральную декорацию.

Для Polenova — художника-гуманиста, неутомимого поборника правды и красоты — работа над декорациями, даже в детских любительских спектаклях в доме Мамонтова, никогда не была пустой забавой, досужим развлечением. «Мы сошлись с ним [С. И. Мамонтовым], — писал Polenov, — в стремлении сюжетами и обстановкой, взятыми из мира истории и сказки, поднять детей от обыденной жизни



В. Васнецов. Открытые сени во дворце царя Берендея. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Акварель. 1885 год

Гос. Третьяковская галерея.

в область героизма и красоты»¹. Именно стремление возвысить искусство театра, поднять его воспитательную и художественную роль заставляло Поленова с такой серьезностью относиться к постановкам самых различных пьес, вплоть до живых картин, с таким энтузиазмом ставить перед театральным-декорационным искусством все новые высокие задачи.

Одними из первых театральных работ Поленова, от которых сохранились эскизы, были декорации к драматической поэме Жуковского «Камоэнс» и отдельным сценам из оперы Гуно «Фауст», поставленным в 1882 году в мамонтовском кружке в Абрамцеве. Поленов рисовал эскизы и писал декорации и даже исполнял заглавную роль Камоэнса. Поленов-художник сам создавал обстановку, в которой должен был действовать Поленов-актер. Несомненно, одновременная работа

¹ В. Поленов. Черновые записки «о народном театре». — Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи, № 54/16, л. 2 и 2 об.

над ролью и декорациями в какой-то мере помогала художнику глубже проникнуть в характер пьесы, тоньше почувствовать атмосферу, в которой живут представленные в ней герои.

Декорации к «Каморэнсу» и «Фаусту» свидетельствуют о том, что в области театрально-декорационного искусства Поленов фактически повторил свои первые самостоятельные шаги, уже сделанные им в начале 70-х годов в области станковой живописи. В эскизах костюмов Маргариты и Мефистофеля (к «Фаусту») художник использовал костюмы персонажей, изображенных на его картине «Право господина».

Драматическая поэма Жуковского «Каморэнс» рассказывает о конце старого нищего полуслеплого воина-поэта, который и перед смертью чувствует, что не напрасно пережил страдания и служил возвышенным идеалам. Умирая, забытый Каморэнс благословляет молодого поэта, пришедшего ему на смену. Действие происходит в лиссабонском госпитале в конце XVI века.

В мрачном помещении лазарета, с низко нависшими сводами, массивными каменными столбами, голыми темными стенами, все напоминает тюрьму. Первый план погружен во тьму. Глубокие тени лежат на полу и на сводах. Поодаль на лестнице — дверь в камеру Каморэнса. Возле нее висит фонарь. Его огонь вырывает из мрака лишь очертания предметов. Ярко освещена дверь, из которой выходит Каморэнс. Он должен предстать перед зрителем в сиянье света, обрамленный темными мрачными сводами. Поленов спорит с автором, с его ремаркой, несколько снижающей пафос этой сцены. Он прежде всего подчеркивает в спектакле героическое, возвышенное начало. Суровые, мрачные переходы средневекового лазарета, в котором Каморэнс доживает свои последние дни, подчеркивают величие духа полуслепшего, забытого всеми умирающего поэта и воина. Не только печальную и драматическую историю жизни Каморэнса хотел запечатлеть Поленов в спектакле. Он стремился к более обобщенному толкованию произведения Жуковского, к более четкому и определенному выявлению его главной идеи.

К наиболее интересным и значительным работам Поленова в 80-е годы относятся декорации к любительскому спектаклю «Иосиф», поставленному в доме Мамонтова в 1880 году. К этой постановке Поленовым были выполнены эскизы декораций: «Долина в Дафане», «Темница», «Площадь перед дворцом фараона» (декорации к 1-й картине I действия в 1880 году были сделаны Красовским). Все они сходны не только по своей технике (тушь, перо), но и по самому пониманию задач и по используемым источникам и материалам. Декорации в этих эскизах не что иное, как фон, сделанный с исторической и археологической точностью, на котором сам художник изображает сцены из действия. Поленов действует как художник-режиссер, свободно группирует действующих лиц, komponует сложные массовые сцены.

Декорации ко 2-й картине I действия «Иосифа» — «Долина в Дафане» — это органичная и естественная среда, в которой действуют персонажи легенды. На фоне далекой гряды гор, в долине, возле двух пальм и выложенного камнем ко-



В. Поленов. Дом Иакова. Эскиз декорации и мизансцены к пьесе-сказке С. И. Мамонтова «Иосиф». Акварель. 1884 год.

Гос. музей «Абрамцево».

лодца художник изобразил расположившихся на отдых братьев Иосифа. В эскизе ко II действию («Темница») он не только рисует темницу, но и целиком изображает всю сцену: погруженного в сон Иосифа и стоящего над ним ангела, съезжившихся в стороне двух заключенных — булочника и виночерпия. В эскизе к III действию — «Площадь перед дворцом фараона» — изображена живая, полная движения и действия толпа. Это четко построенная массовая сцена для спектакля в профессиональном театре: справа сидит фараон, окруженный телохранителями, возле портика расположилась стража, в центре — танец со змеей. По композиции этот эскиз очень близок к эскизу «Блудного сына» Поленова 1874 года.

После путешествия на Восток (1881—1882) Полenov возобновил декорации к «Иосифу» в 1884 году.

Эскиз декораций Поленова к 1-й картине I действия — «Дом Иакова» — это законченный жанровый рисунок (стр. 177). Библейский сюжет предельно приближен к жизни. Сцена происходит внутри типичного восточного дворика ясной южной ночью. На белом глиняном заборчике, на земле — синие и голубые тени. Под навесом лежит спящий старик. Возле него два мальчика. Им не спится, один (Иосиф) лежит на животе, облокотившись на руку, он в глубокой задумчивости, другой (Вениамин), одетый в короткую рубашонку, проснулся и встал. В этой сцене Поленов исключил отношение к Востоку как к экзотике. В его эскизе много естественности, правдивости и поэтического обаяния. Перед нами жизненно достоверная сценка, в которой нет ничего нарочитого. Нет в ней и прозаического

снижения образа. Умение раскрыть подлинную красоту в обыденном сказалось и в этой работе Поленова.

В сезон 1884—1885 годов Поленов был приглашен в московский Большой театр для постановки оперы В. С. Серовой «Уриэль Акоста»¹. В Большой театр, где царил Вальц, Поленов пришел как представитель передвижничества в театре. «Он первый,— вспоминал его ученик, художник Э. М. Татевосянц,— раскритиковал рутинные декорации Большого театра Вальца и выставил принцип, сводящий декорации к единой картине, без нагромождений кулис. Он первый показал живописно-художественное письмо без выписки излишних мелочей, как это практиковалось до него»².

В ремарке к V действию указано: «Развалины за городом Амстердамом на возвышенном месте. У подошвы этого возвышенного места, левее, на камнях лежит Акоста, больной, разбитый нравственно»³. Не абстрагируя пейзажа и не снижая его поэтичности, художник создал правдивую картину (стр. 179). Перед зрителем расстилается унылый каменистый пейзаж. Слева темная пещера — последнее прибежище Акосты. Над ней развалины постройки. Вдали в золотистой дымке — город, очертания готического собора... Здесь герой особенно остро должен почувствовать свое одиночество. Но здесь же он черпает последние силы, созерцая величавую красоту природы.

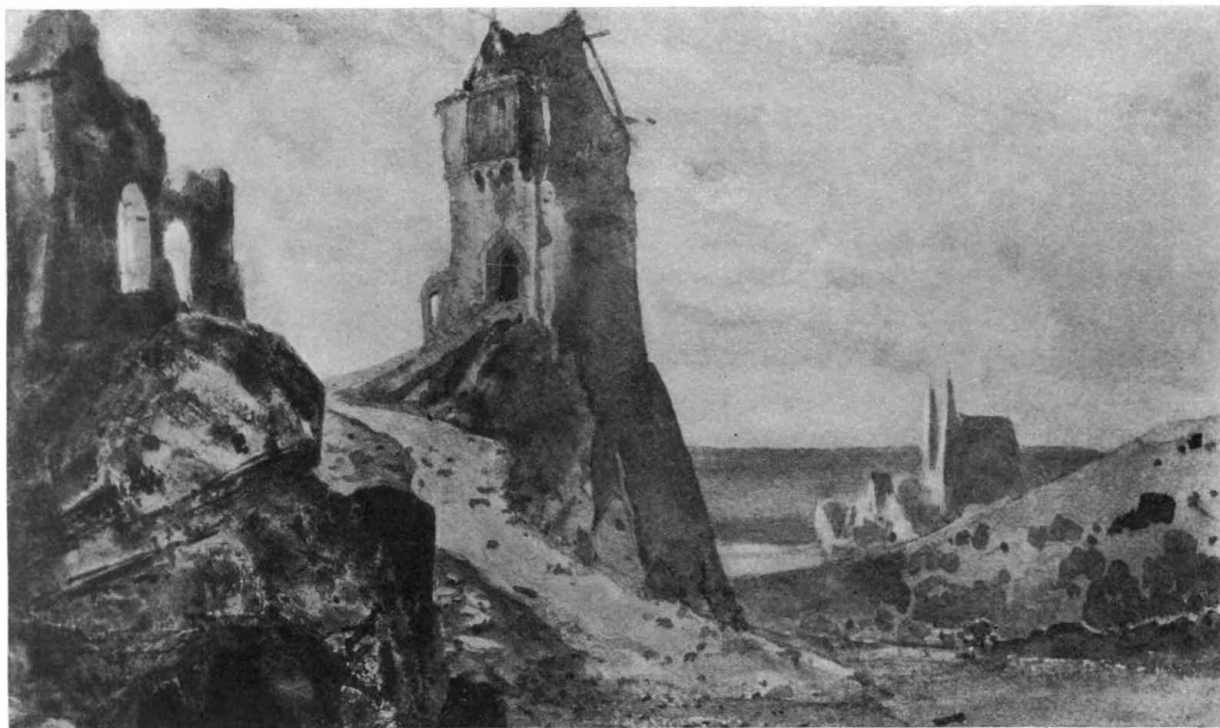
Не надеясь на искусственную подсветку, Поленов средствами живописи тонко передал нежные туманные дали, свет и солнечные блики, постепенные переходы цвета, легкие прозрачные тени. В этих, как и в других своих декорациях, Поленов выступил поборником искусства, возвышающего человека. Эта тенденция красной нитью проходит через все творчество художника и станет определяющей в театральных работах, выполненных им уже в XX веке для Народного театра.

К числу лучших театрально-декорационных работ Поленова, сделанных в конце XIX века, относятся декорации к опере К. Глюка «Орфей» (Мамонтовская опера, постановка 1897 года; стр. 181, 183). В них проявились многие высокие качества искусства Поленова — его возвышенность и реалистическая образность. Воссоздание греческого мифа было задумано и разрешено художником в том же плане, что и библейская легенда об Иосифе. Поленов и здесь шел от живого образа природы, почти не изменившейся с древности. Герои античной мифологии были поняты Поленовым в спектакле как живые люди. Поэтому реалистический пейзаж стал основой декораций Поленова. Художник стремился всемерно оживить прошлое, приблизить его к настоящему «на основании изучения и наблюдения». Его

¹ Об этой работе художника сохранилось очень мало сведений. Видимо, инициатива его привлечения на императорскую сцену исходила не от дирекции казенных театров, а от самой В. С. Серовой, настоящей на приглашении Поленова. В работе над декорациями принимал участие, кроме Поленова, и художник Какурин. До нас дошел всего один эскиз Поленова к V действию оперы.

² «Из воспоминаний Э. М. Татевосянца». Тифлис. 29 мая 1932 года.— В кн.: Е. Сахарова. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М.—Л., 1950, стр. 453.

³ «Уриэль Акоста». Опера в 5 действиях. Либретто в прозе составлено В. Серовой. СПб., 1882.



В. Поленов. Развалины за городом Амстердамом. Эскиз декорации к опере В. С. Серовой «Уриэль Акоста». Акварель. 1885 год.

Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

декорации были живой, органически слитой с героями средой, а не декоративным фоном. В них не было места ни стилизации, ни самоцельному любованию стариной.

Декорации Поленова к «Орфею» были одним из наиболее значительных достижений реалистического искусства в художественном решении нерусского репертуара. Одним из ближайших последователей поленовской линии был В. А. Серов. Его декорации к опере «Юдифь» А. Н. Серова уже во второй Мамонтовской опере были решены глубоко реалистически, без примеси экзотики и внешних эффектов, столь частых при изображении Востока.

Поленов принес в театр свое замечательное живописное мастерство, высокую художественную культуру. Все его декорации были написаны с большим совершенством. Великолепная передача света, цвета, воздуха в писанных декорациях Поленова была для его современников откровением и стала предметом изучения и подражания для многих театральных художников. Декорационные работы Поленова, исполненные в XIX веке, представляли собой целостное и весьма значительное явление. Их всех объединял определенный круг сюжетов. В декорациях этого периода художник по-новому, по-передвижнически воплотил на сцене пьесы и оперы с нерусской тематикой. В этой области Поленов был таким же новатором, как Васнецов в области русской сказочной декорации.

В. М. Васнецов и В. Д. Поленов не были одиноки в своих поисках. В 80-х и начале 90-х годов в Мамонтовской опере формировалось творчество младшего поколения передвижников — художников театра. Среди них были А. М. Васнецов, В. А. Симов, А. С. Янов, в это время только начинавшие работать для сцены и ставшие постоянными театральными художниками позднее, уже в 900-х годах. Среди них были и И. И. Левитан, В. А. Серов, Н. П. Чехов, работавшие в театре лишь эпизодически. К этому же времени относится начало работы в театре К. А. Коровина и М. А. Врубеля. Вполне понятно поэтому, что в области театра место и значение каждого из перечисленных здесь художников далеко не одинаково, подчас несоизмеримо. Однако в данном случае важно то, что все они в период становления нового этапа развития русского реалистического театрально-декорационного искусства внесли свою лепту в общее дело.

Левитан совместно с Симовым поактно исполнял эскизы и декорации к опере Глинки «Жизнь за царя». Он делал здесь нечто родственное тому, что делал В. Васнецов в «Снегурочке» (еще в мамонтовском кружке) или в 1900-е годы Поленов в декорациях для Народного театра. Живая натура была его главным и единственным материалом. Левитан воспринимает сцену у Ипатьевского монастыря не как театральное представление, а как жизнь. Его декорации словно целиком списаны с натуры.

Левитан привлек к работе в театре своего сотоварища по Училищу живописи, ваяния и зодчества — Симова, которому впоследствии суждено было сыграть столь значительную роль в развитии русского и советского театрально-декорационного искусства. Ученик Перова и Саврасова, друг Касаткина, С. Коровина, Симов пришел в Мамонтовскую оперу уже будучи художником-профессионалом, участником Передвижных выставок. В это время его воззрения на задачи театрально-декорационного искусства вполне сложились. Он был свидетелем упадка декорационного искусства в императорских театрах, наступившего в конце 80-х годов, и считал своим долгом принять участие в работе над театральной декорацией, предпринятой художниками-передвижниками. Работая в Мамонтовской опере в тесном содружестве с лучшими художниками-реалистами, Симов укрепился в своих воззрениях и получил первые навыки в области театрально-декорационного искусства.

В Мамонтовской опере начинал как декоратор и А. Васнецов. Правда, его творчество в театре принадлежит XX веку. Но, как и у Симова, основы его декорационной живописи лежат во второй половине XIX века. Если Симов по-передвижнически развил на драматической сцене то, что было достигнуто в области реалистической русской исторической декорации во второй половине XIX века, то А. Васнецов сделал то же для оперы.

А. Васнецов не делал различия между своими станковыми и театрально-декорационными работами. В своей автобиографии он ставит в единый ряд и рисунок к «Песне о купце Калашникове», и декорации к «Хованщине». Поэтическое воссоздание русской старины, древнерусского городского пейзажа, занимавшее



*В. Поленов. Кладбище. Эскиз декорации к опере К. Глюка «Орфей».
Акварель. 1887 год.*

Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

основное место в творчестве А. Васнецова, определило и ту тематику, к которой он обращался в театре. А. Васнецов исполнял декорации к операм (редко драмам) на сюжеты из русской истории, старинного русского быта, русского эпоса: к «Хованшине», «Садко», «Ивану Сусанину», «Сказанию о граде Китеже», «Каширской старине» и т. д. Художника занимала одна и та же тема, одни и те же искания и в области живописи и графики, и в области театральной декорации. Будучи в абрамцевском кружке и работая в театре в 80-е годы с В. Васнецовым и Поленовым, А. Васнецов усвоил многое из того, что делали в станковой живописи и для сцены эти выдающиеся мастера. Живое и жизненное воссоздание старины, народной сказки, красота живописи, органическое соединение реального и сказочного, глубокое понимание народных источников, все то, что наличествовало в декорациях Васнецова и Поленова, встретило отклик в творчестве А. Васнецова.

Наконец, из Мамонтовской оперы вышли два крупнейших художника театра — К. А. Коровин и А. Я. Головин, во многом определившие развитие русского предреволюционного театрально-декорационного искусства и оказавшие влияние на творчество советских театральных художников. Они были преемниками театрального творчества Васнецова и Поленова. Недаром последний называл Коровина

и Головина своими художественными детьми. Они продолжили и приемы единой картины, принципы гармонически целостного спектакля, изобразительной режиссуры, перевели достижения станковой живописи на язык и масштабы сценической.

Особняком стояло в театре — в Мамонтовской опере — искусство Врубеля. Самый театральный художник в своих станковых произведениях, в декорациях он был порой недостаточно сценичным. Его композициям не хватало динамичности и, особенно, пространственной разработки. Его «Сказка о царе Салтане» (1896—1897), «Гензель и Гретель», «Садко» представляют наибольший интерес костюмами-образами. Театральные работы Врубеля не оказали на декорационное искусство столь заметного влияния, как его станковые произведения, питавшие в свое время и питающие до сих пор не одно поколение художников театра.

Вместе с Левитаном, А. Васнецовым, Симовым в Мамонтовской опере начал работать как театральный художник А. С. Янов. Ученик московского Училища живописи, ваяния и зодчества, участник Передвижных выставок, он впервые выступил как исторический живописец, многое заимствовавший от Шварца. Поработав вместе с братьями Васнецовыми, Левитаном и Симовым, Янов настолько увлекся театральной живописью, что уже не бросал ее, хотя поначалу он, как и многие другие, главным образом, исполнял декорации по чужим эскизам.

Как художник Янов был намного слабее Симова. Его работам недоставало глубины, его художественный язык подчас отличался сухостью. В его отношении к изображаемому имела место некоторая созерцательность. Но, работая на императорских сценах, Янов принес туда изображение новых мест действия. В постановке пьесы Е. П. Карпова «Рабочая слободка» на сцене впервые появился заводской цех («внутренность чугунолитейного завода», действие I) и вид рабочей слободы («рабочая слободка летом», действие II, «рабочая слободка зимой», действие V).

Русская реалистическая театральная декорация второй половины XIX века внесла ценный вклад в искусство театра.

Лучшие декораторы императорских театров (еще до прихода передвижников в театральное-декорационное искусство) отразили в своем творчестве передовые устремления русской культуры. Они впервые принесли на сцену археологическую и историческую верность в изображении костюма, быта и обстановки для русской исторической пьесы и оперы. Под влиянием передвижников художники казенных театров создали первые реалистические декорации для пьес Островского. Большое профессиональное мастерство, свободное владение перспективной живописью, прекрасное знание законов сцены, театральной техники и машинерии — все это было действенной силой в их руках. Эти художники первые повели борьбу и за создание отечественной школы декораторов. Стремясь передать достижения своего искусства последующим поколениям театральных художников, они наладили в Академии художеств систематическое преподавание театрально-декорационного искусства.



*В. Поленов. «Ущелье». Эскиз декорации к опере К. Глюка «Орфей».
Акварель. 1887 год.*

Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина.

Художники-передвижники, пришедшие в театр в середине 80-х годов, ознаменовали новый этап в развитии реалистической театральной декорации. Впервые после крупнейших мастеров начала столетия они подняли театральную декорацию на большую художественную высоту. Значение этого направления в русской театральной декорации огромно. Оно не исчерпывается своим временем. Лучшие его традиции не переставали жить и в начале XX века. Носители этих животворных традиций высоко держали знамя реализма в пору, когда противоречия в театре и театрально-декорационном искусстве особенно обострились.

Преемственная связь театральной декорации 80—90-х годов с работами передовых декораторов начала XX века была еще более тесной, чем в станковом искусстве. Мамонтовская опера оказала воздействие не только на современные, в том числе казенные театры Москвы и Петербурга, но и на Московский художественный театр. К. С. Станиславский почитал Мамонтова как своего «учителя эстетики»¹, а в качестве постоянного художника пригласил в свой театр одного из питомцев Мамонтовской оперы — Симова.

¹ Письмо К. С. Станиславского С. И. Мамонтову (без даты).— ЦГА.И, ф. Мамонтовых, № 799, оп. 1, л. 505/9.


Именно в мамонтовском кружке, а затем и в Мамонтовской опере были заложены начала театрально-декорационного искусства нового типа. Несмотря на большие качественные различия декораций в Мамонтовской опере и в Художественном театре, несомненно, что основы нового творческого метода театрального художника пришли к Станиславскому именно от Мамонтовского театра. Очевидно, что между Мамонтовской оперой и Московским Художественным театром существовала творческая близость, особенно осязаемая в области декорационного искусства. Симов передал Художественному театру творчески претворенное наследие живописи Шварца и исторических декораций Шишкова (в декорациях к «Царю Федору Иоанновичу» А. Толстого, 1898). Симов развил в театре то, что начал В. Васнецов в «Снегурочке», помогая постановщику показать на сцене русский парод. При создании интерьеров для пьес Чехова, Горького и других он основывался на опыте станковой живописи художников-передвижников.

Жизненная сила и прогрессивность передвижничества, плодотворность их художественного метода сказались и в том, что художественные достижения В. Васнецова и Polenova в области театра, составившие когда-то эпоху, до сих пор являются предметом творческого освоения для советских театральных художников, и в том, что передвижник Симов впервые использовал систему Станиславского в театрально-декорационном искусстве. Не случайно именно Симов — представитель этого передового направления русского искусства — стал одним из первых художников-реалистов, которые после Великой Октябрьской социалистической революции осознали новые задачи, стоящие перед искусством, и создали в своей области первые работы, отмеченные чертами метода социалистического реализма. До сих пор художественные достижения В. Васнецова, Polenova и других в области театра являются предметом творческого освоения для советских театральных художников. Традиции русской реалистической театральной декорации второй половины XIX века и по сию пору — живая сила в борьбе за полное, содержательное, идейное искусство.



ГРАВЮРА И ИЛЛЮСТРАЦИЯ 1870—1880-х ГОДОВ

О. И. Подобедова



Развитие печатной графики — гравюры во всех ее видах — и книжной иллюстрации в 70-е, 80-е и первую половину 90-х годов приобретает новые особенности. Прежде всего альбомы и журнальная графика заметно теряют свою сатирическую направленность, отвечая новым задачам репродуцирования и широкой популяризации произведений живописи, главным образом живописи передвижников. В свою очередь уменьшается число внекнижных иллюстрационных циклов, подобных работам Агина или Боклевского, характерных для предшествующего десятилетия. Одновременно сильнее ощущается связь иллюстрации с книгой как таковой. Возникают новые методы прочтения и иллюстрирования текста, во многом подготавливающие расцвет книжной иллюстрации начала следующего столетия.

Развитие гравюры в 70—80-е годы было непосредственно связано с судьбами русских иллюстрированных изданий, с увеличением их количества и с теми новыми задачами, которые ставила перед ними современная действительность. Формой обращения к широкому зрителю становятся в это время не только передвижные выставки, но и репродуцирование произведений изобразительного искусства. Большинство иллюстрированных изданий, альбомов с репродукциями произведений русских художников и рисунками на темы прославленных литературных произведений, сборников, повременных и периодических изданий ставит своей задачей популяризировать произведения изобразительного искусства, сделать их доступными для широких кругов читателей.

Достаточно назвать лишь несколько подобных изданий того времени, чтобы получить представление о том, насколько интенсивно развивается эта сторона русской художественной культуры. Так, в 70-е годы выходят «Всемирная иллюстрация» (1869—1895), «Иллюстрированная неделя» (1873—1878), во время русско-турецкой войны — «Иллюстрированная хроника войны» (1877—1878); широкой

популярностью пользуется и иллюстрированное прибавление к журналу «Пчела». Правда, общее ослабление публицистичности в периодике 70—80-х годов по сравнению с предыдущим десятилетием заметно и в иллюстрированных изданиях: наглядным примером утраты последовательного демократического направления в периодике является журнал «Нива», возникший в самом начале 70-х годов¹.

Стремление к пропаганде изобразительного искусства прослеживается и в деятельности издательств, число которых, как и количество выпускаемых ими книг, в эти годы значительно увеличивается. Следует особенно выделить возникшее в 70-е годы издательство «Посредник», созданное по инициативе Л. Толстого и выработавшее своеобразный тип дешевых иллюстрированных изданий для народа. Но наряду с ними, и в гораздо больших количествах, выпускались иллюстрированные издания русских и зарубежных классиков. Появились так называемые юбилейные и подарочные издания, печаталось немало альбомов литографий и гравюр, в которых воспроизводились прославленные картины русских и западноевропейских живописцев.

Разнообразие задач названных изданий, среди которых не последнюю роль играло увеличение тиража, неизбежно привело к изменению удельного веса отдельных видов репродукционной техники. Почти полностью сходит со сцены трудная для выполнения резцовая гравюра по металлу, тогда как торцовая гравюра на дереве получает большое распространение. В меньшей мере используется в качестве репродукционной техники литография, но в то же время шире входит в практику автолитография (или «автограф», как принято было именовать ее в ту пору). Постепенно вводятся в повседневную практику фотомеханические способы репродуцирования, а это, в свою очередь, частично освобождает от задач репродуцирования ксилографию и способствует развитию художественной станковой гравюры.

Резцовая гравюра, насчитывавшая в предшествующие периоды немало замечательных мастеров и сыгравшая значительную роль в формировании русской иллюстрированной книги и в репродуцировании произведений живописи, в 70—80-х годах определяется деятельностью лишь одного значительного мастера — И. П. Пожалостина². Зрелая пора творчества Пожалостина приходится на 70—80-е годы, когда он выполняет портреты деятелей литературы и искусства,

¹ Иллюстрированный еженедельный журнал «Нива» был основан в 1870 году издательством А. Ф. Маркса по образцу популярного немецкого журнала для «семейного чтения» («Gartenlaube»). Он пользовался широкой популярностью в кругах мелкобуржуазной интеллигенции. В течение всех лет издания имел много подписчиков, особенно на периферии. Значение этого журнала было весьма ограниченным. Положительную роль сыграли литературные и художественные приложения к журналу, знакомявшие читателей с произведениями многочисленных писателей и художников.

² Пожалостин Иван Петрович (1837—1909) происходил из семьи государственных крестьян села Еголдаева Рязанской губернии. В 1857 году он поступил в Академию художеств, где обучался в классе гравирования профессора Ф. И. Иордана, в 1868 году окончил Академию со званием классного художника, в 1871 был удостоен звания академика за гравюру, воспроизводящую «Несение креста» Карааччи, в 1883 году был назначен адъюнкт-профессором и преподавателем граверного класса, а в 1892 году — профессором.

отличающиеся высокой гравировальной техникой. Исполняя портреты, Пожалостин особое внимание уделяет тщательной проработке лиц, которые передает живописно и мягко при помощи тонких линий. Известную долю этой мягкости следует отнести за счет тонированной китайской бумаги, на которой мастер печатает свои гравюры.

Портреты, награвированные Пожалостиным, можно разделить на две стилистические группы. К одной из них относятся портреты В. Г. Белинского, И. А. Гончарова, И. С. Тургенева, Н. А. Некрасова¹. Будучи до известной степени увлечен художественными особенностями самих оригиналов, Пожалостин, работая над этой группой портретов, уделяет большое внимание передаче живописной фактуры оригинала. Непосредственно к этой группе работ примыкает и



*И. Пожалостин. Портрет Г. Р. Державина.
Резцовая гравюра. 1880 год.*

Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

несколько гравюр с произведений жанровой живописи, из которых в первую очередь следует назвать гравюру с картины В. Г. Перова «Птицелов».

В другой группе работ Пожалостин в большей мере сохраняет традиции парадной классицистической гравюры. Сюда относятся портреты Г. Р. Державина с оригинала В. Василевского (стр. 187), В. А. Жуковского, К. Н. Батюшкова,

¹ Последний, сделанный с портрета работы И. Н. Крамского, пользовался у современников наибольшей популярностью. Известно шесть состояний гравюры, отличающихся друг от друга подписями и заметками на полях. Общий тираж гравюры достиг 15 000 экземпляров (см.: И. Быховская. И. П. Пожалостин.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 234).

А. Н. Оленина и другие. Однако Пожалостин избегает здесь всякой риторики. Все свое внимание мастер и в этих произведениях уделяет психологической характеристике, бережно и тщательно прорабатывая лица, прорезая тончайшие длинные параллельные штрихи, достигая серебристости в освещенных и бархатистой черноты в затемненных местах¹.

После Пожалостина резцовая гравюра как искусство почти прекращает свое существование. Она используется лишь в качестве репродукционной техники, по преимуществу при печатании денежных знаков и гербовой бумаги. К репродукционной гравюре по металлу обращаются в отдельных случаях для воспроизведения книжных иллюстраций уже в конце века², но чаще всего эти работы выполняются в Лондоне или Лейпциге³.

Но если резцовая гравюра исчезает из художественной практики мастеров второй половины XIX века, то офорт, правда, на короткий период, получает довольно широкое распространение. Он привлекает живописностью, тональным богатством и известной индивидуальностью каждого из оттисков, а вместе с тем возможностью их размножения, и довольно широко применяется для репродуцирования живописных произведений. Особенно много внимания уделяли этой технике художники-передвижники, почти без исключения пробовавшие свои силы в офорте.

В 70-х годах в Петербурге организуется общество аквафортистов. Ими издается несколько альбомов («Первые опыты русских аквафортистов», 1871; «Альбом русских аквафортистов, 1873»). В этих альбомах принимают участие И. Н. Крамской, В. М. Максимов, К. А. Савицкий, В. Д. Поленов. Позднее в этой технике работают И. Е. Репин, Н. Н. Ге и многие другие. Особенно охотно к офорту обращаются пейзажисты второй половины XIX века. Превосходные офорты исполняет в 70—80-е годы И. И. Шишкин. Офорты художника в ряде случаев превосходят по своему эстетическому уровню его пейзажи маслом. Точный детализированный рисунок обогащается здесь живописным возможностям офорта и позволяет создавать поэтические образы русской природы («Папоротники», 1886; «Три дуба», 1887). Позднее эти богатые возможности передачи пейзажа привлекают И. И. Левитана («Дорога в лесу», 1889). В конце 80-х годов в технике офорта много работает В. Е. Маковский. Художественные традиции офорта сохраняются неизменными на протяжении длительного времени и по преимуществу продолжают оставаться сферой деятельности пейзажистов. Примечательной

¹ Пожалостин — первоклассный рисовальщик; известны его рисунки с картин Рембрандта (И. Быховская л. Указ. соч., стр. 238).

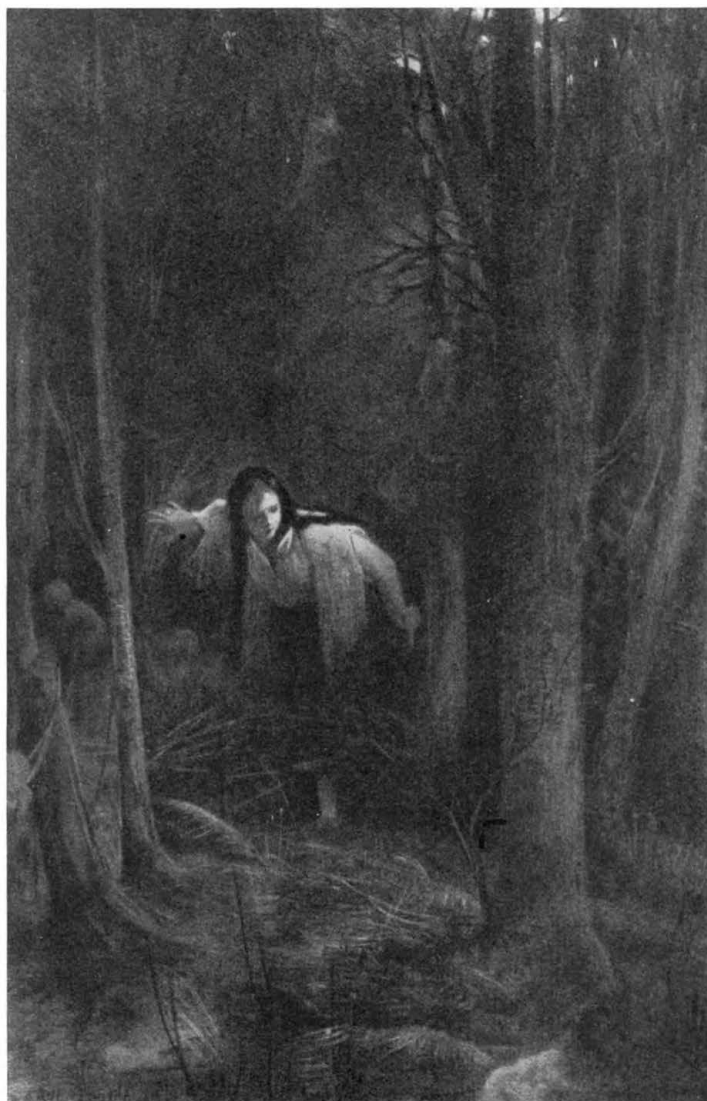
² Здесь следует назвать иллюстрации Павла Соколова к «Капитанской дочке», награвированные Ламотом и вышедшие из печати в 1891 году.

³ В. Я. Адарюков приводит весьма убедительные цифровые данные, свидетельствующие о постепенном уменьшении числа книг, иллюстрированных гравюрами на меди: если в 1840 году из 62 иллюстрированных изданий еще 16 вышло с гравюрами на меди, то в 1859 году из 53 книг только одна была украшена гравюрами, выполненными в этой технике (см.: В. Адарюков. Гравюра и литография в книге XIX в.— В сб.: «Книга в России», ч. II. Русская книга девятнадцатого века. М., 1925, стр. 393).

чертой в развитии офорта конца века является все усиливающееся стремление к уникальности оттиска, обусловленное интересами собирателей.

Зато в литографии 70—80-х годов¹, помимо пейзажа, представленного прекрасными работами лучших пейзажистов, находят воплощение и бытовые, и исторические сюжеты. В этой области наблюдается постепенный переход от репродукционной литографии² к автолитографии. Первым значительным явлением в сфере автолитографии можно считать издание альбома «Художественный автограф»³, вышедшего в 1869—1870 годах и содержавшего 218 автолитографий (пером на камне) с живописных произведений, экспонировавшихся на годичной выставке Петербургской артели художников.

Большую роль для развития литографии сыграла в начале 70-х годов организация В. Маковским в Москве литографской мастерской. Именно здесь печатался альбом иллюстраций к



И. Крамской. Иллюстрация к повести Н. В. Гоголя «Страшная месть». Литография. 1874 год.

¹ Развитие литографии 70—80-х годов изучено еще недостаточно. Здесь можно указать лишь на несколько работ: В. Адарюков. Очерк по истории литографии в России. СПб., 1912; его же: Гравюра и литография в книге XIX в.— В сб.: «Книга в России», ч. II. Русская книга девятнадцатого века; В. Адарюков и Н. Обольянинов. Словарь русских литографированных портретов, т. 1. СПб., 1916. Наиболее подробно этот период в истории русской литографии освещен в кн.: А. Коростин. Русская литография XIX века. М., 1953, стр. 52—60.

² Литография как репродукционная техника, в связи с развитием в 70—80-е годы иных способов репродукции, постепенно теряла свое значение. Можно указать лишь на воспроизведение в технике литографии иллюстраций В. Г. Шварца к «Песне о купце Калашникове» Лермонтова (1872) и к «Князю Серебряному» А. К. Толстого (1872), а также переиздание поэмы «Игорь, князь Северский» с литографиями М. Зичи (А. Сидоров. Искусство русской книги XIX—XX вв.— В сб.: «Книга в России», ч. II, М., 1925, стр. 275).

³ «Художественный автограф. Выставка имп. Академии художеств в 1869 году». Издание Санктпетербургской артели художников. [СПб., 1869—1870].

«Вечерам на хуторе близ Диканьки»¹ Гоголя, в котором, помимо Маковского, принимал участие и еще ряд мастеров. Альбом представлял собой типичнейший и очень популярный в середине и второй половине века тип иллюстрированного издания — собрание картин на сюжет литературного произведения².

Эти иллюстрации к повестям Гоголя оказались весьма разнообразными по интерпретации гоголевского текста и неровными по художественному качеству. Так, литографии К. А. Трутовского, давно уже посвятившего себя украинским темам, отличаются обстоятельностью в передаче действия гоголевской повести и любовным воспроизведением этнографических особенностей украинского быта. Иллюстрации И. М. Прянишникова к «Страшной мести» и «Пропавшей грамоте» поверхностны и банальны. Одним из примечательных листов альбома как по исполнению, так и по глубине характеристики можно считать иллюстрацию И. Н. Крамского к «Страшной мести», изображающую безумную Катерину, пробирающуюся сквозь чащу леса (стр. 189).

Лучшие работы в технике литографии выполнены в 70-е годы В. Маковским. Художник создал немало листов, запечатлевших разнообразные по содержанию сцены. Он всегда умело использует особенности литографской техники, позволяющие усилить тональное богатство, разнообразит силу и насыщенность штриха, прибегает к темным тонам, которые чередует с легкой, еле заметно проложенной тенью. Как правило, художник сочно и сильно прорисовывает крупные фигуры переднего плана, едва намечая как бы тающие в воздухе фигуры и предметы вдали («Шарманщик», 1880³). Удачнее всего те литографии Маковского, в которых он сохраняет свободу, почти этюдный характер листа. Непосредственность здесь сочетается с верностью и остротой свободного рисунка. Прерывающиеся, то перекрещивающиеся, то зигзагообразные штрихи, положенные по форме, смело очерчены одной непрерывной линией контура, соответствуя живости поз, остроте характеристики. Примером может служить одна из лучших литографий Маковского «Разговор» (1873, Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; стр. 191).

С самого начала 80-х годов литография в значительной мере привлекает И. Е. Репина. Он исполняет ряд листов («На свободе», 1880, «Казачок», 1880)⁴, работая то карандашом, то пером (техника рисунка пером на камне получает в это время наибольшее распространение). Помимо отдельных листов, Репин в середине и второй половине 80-х годов исполняет в технике литографии немало

¹ «Вечера на хуторе близ Диканьки. Повести Н. Гоголя. Литографии академика В. Е. Маковского», вып. 1—4. М., 1874—1876.

² Картины сопровождалась развернутыми подписями, чаще всего цитатами из данного произведения, но весь текст повести не печатался.

³ Литография карандашом с тоном исполнена на камне В. Маковским. Выдавалась как вторая годовая премия к журналу «Свет и тени» (см. подробнее: А. Коростин. Указ. соч., стр. 55 и 83).

⁴ Литография «На свободе» была выпущена в качестве приложения к № 3 журнала «Свет и тени» за 1880 год, а лист «Казачок» был второй полугодовой бесплатной премией к тому же журналу за 1880 год (см.: А. Коростин. Указ. соч., стр. 84).

иллюстраций, преимущественно к рассказам Л. Н. Толстого («Вражье лепко, а божье крепко», 1885; «Два брата и золото», 1885; «Первый винокур, или как чертенок краюшку заслужил», 1889), Н. С. Лескова («Лев старца Герасима», 1888), В. И. Савихина («Суд людской — не божий, или дед Софрон», 1885) ¹.

К числу лучших работ Репина в области литографии следует отнести две иллюстрации «Дед Софрон на миру» (стр. 193) и «Дед Софрон и пастух» (обе в Гос. Русском музее). Мастерство, с которым художник владеет литографским карандашом, позволяет ему достигать исключительного разнообразия бархатистого черного цвета нанесенных быстрыми ударами карандаша штрихов, то широких и коротких, перекрещивающихся в разных направлениях, то длинных, переходящих в сплошные черные пятна. Немалую роль играет в этих листах соотношение света и тени. Так, освещенное лицо Софрона становится смысловым центром композиции «Дед Софрон на миру». Самое размещение действующих лиц подчеркивает контраст двух фигур — деда Софрона и хозяина-миroeда. Пространственное решение композиции, читающейся слева направо и бережно сохраняющей плоскость листа, придает этой иллюстрации «книжный» характер.

В те же годы, когда создавались лучшие литографии Репина, к этой технике гравюры начинают с успехом обращаться и художники молодого поколения: С. В. Иванов и С. А. Коровин, А. П. Рябушкин и И. И. Левитан. Работа этих



В. Маковский. Разговор. Литография. 1873 год.

Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

См.: А. Парамонов. Иллюстрации И. Е. Репина. М., 1952; В. Войнов. И. Е. Репин. Рисунки, офорты и литографии.— В кн.: «Художественный отдел Русского музея. Материалы по русскому искусству», т. 1. Л., 1928.

мастеров в литографии, охватывавшая и пейзаж, и бытовой и исторический жанры, была во многом связана с созданной В. А. Симовым и Н. И. Касаткиным в середине 80-х годов литографской мастерской, предпринявшей издание «Первого периодического выпуска рисунков русских художников». Их произведения свидетельствовали о начале принципиально нового периода в развитии литографии. Близкие и по содержанию и по выразительным средствам к живописным работам этих художников, они по существу принадлежали уже к следующему этапу истории русского искусства.

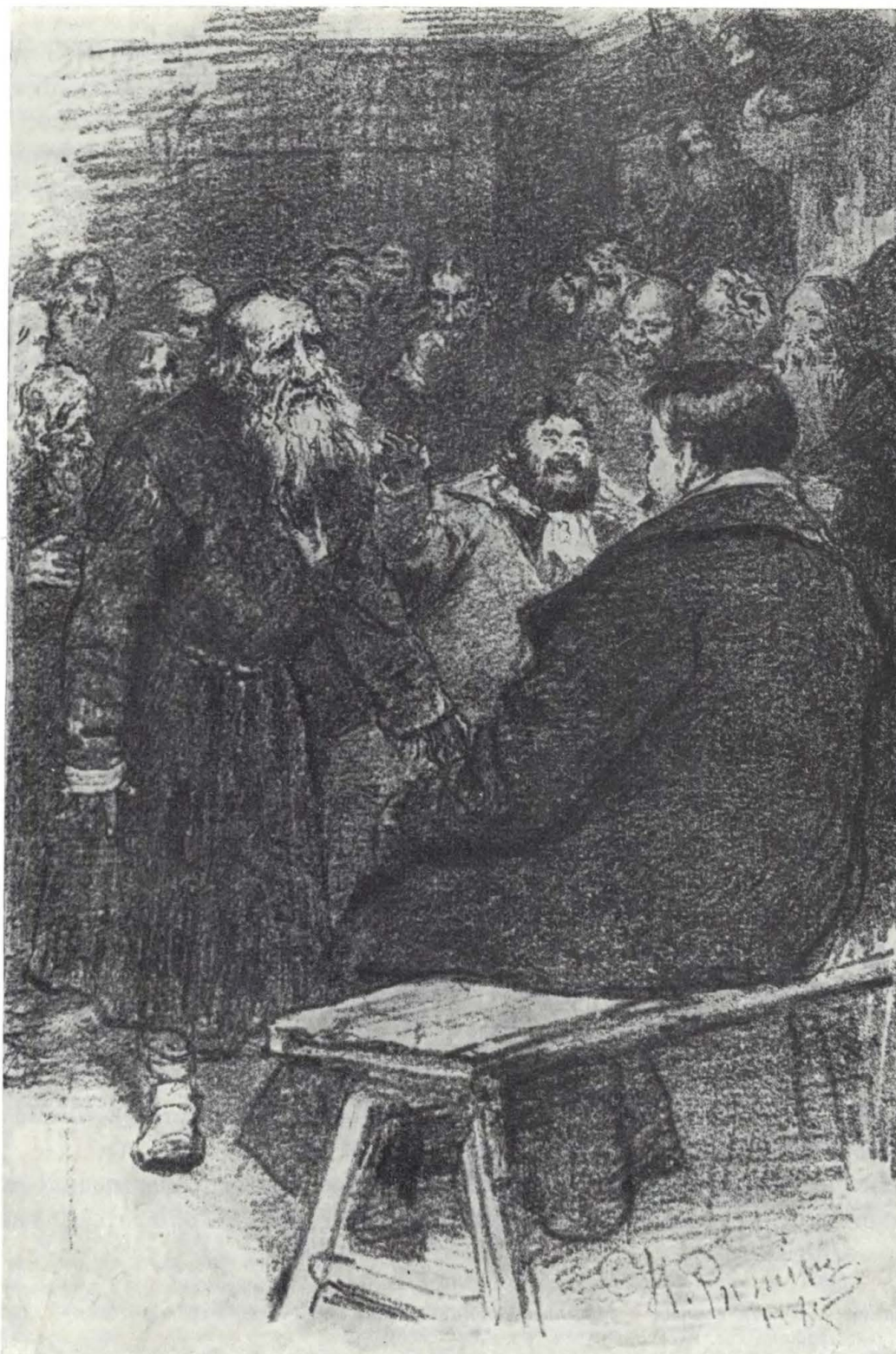
Выше уже говорилось, что в качестве наиболее распространенной репродукционной техники в 70—80-е годы на первое место выдвигается торцовая гравюра. Относительная дешевизна и быстрота исполнения, органичность сочетания гравюры на дереве со шрифтом, однородность технологии печати обеспечивают широкое применение торцовой гравюры в повременных и, в особенности, в периодических иллюстрированных изданиях. Обогащаются средства возможно более точной передачи живописного (многокрасочного) оригинала способом ксилографии. Успехи в этой области связаны с деятельностью одного из выдающихся мастеров-ксилографов, Лаврентия Авксентьевича Серякова¹.

Путь, пройденный Серяковым от гравера-самоучки до виртуозного мастера, первого русского академика-ксилографа,— это одновременно путь развития русской ксилографии 50—70-х годов. Своей задачей Серяков ставил максимально близкое оригиналу воспроизведение живописных работ со всеми нюансами тональных отношений, способствуя тем самым первенствующему положению ксилографии среди способов репродуцирования. В середине столетия ксилография (торцовая гравюра) получает возможность при помощи разнообразных комбинаций тончайших линий и точек передавать тональные отношения репродуцируемых живописных произведений².

Серяков, владевший в совершенстве техническими приемами репродукционной гравюры, обогатил художественный язык ксилографии, придал творческую основу работе гравера. Расцвет творчества Серякова приходится на конец 60-х и 70-е годы, когда мастер исполняет лучшие свои портретные гравюры. Гравюра с портрета А. Ф. Кокоринова кисти Левицкого, портреты В. А. Жуковского,

¹ Серяков Лаврентий Авксентьевич (1824—1881) исполнил свои первые гравюры для книги Ф. Студицкого «Путешествие вокруг света», вышедшей в 1846 году. С 1845 года он работал для журнала «Иллюстрация», издававшегося Н. Кукольником, в 1847 году был определен в Академию художеств, а в 1857 году послан в Париж для усовершенствования в технике гравирования. В 1858 году Серяков начал работать в Париже в одном из первоклассных иллюстрированных журналов, «Magasin Pittoresque». В 1864 году вернулся в Петербург, где в том же году по совокупности работ получил звание академика и с января 1865 года начал преподавательскую деятельность. В 1868 году Серяков основал мастерскую гравирования, где и работал со своими учениками.

² Здесь следует указать на западноевропейские мастерские гравирования, такие, как пользовавшиеся мировой известностью мастерские Паннемакера и сына в Париже или Вебера в Лейпциге, с их фабричными методами работы. Мастерская Паннемакера обслуживала большинство русских изданий в течение нескольких десятилетий (см.: «Очерки по истории и технике гравюры». М., 1941, стр. 22).



*И. Репин. Дед Софрон на миру. Иллюстрация к рассказу В. И. Савихина
«Суд людской — не божий, или дед Софрон». Литография. 1885 год.*

Гос. Русский музей.

А. С. Грибоедова, И. С. Тургенева, исполненные им в 1875—1876 годах для «Русской библиотеки», портреты Ф. П. Толстого, Т. Г. Шевченко, Н. А. Некрасова, входившие в цикл из 56 портретов, изданных в течение 1870—1881 годов в виде приложения к журналу «Русская старина», относятся к числу лучших работ мастера. Преодолевая трудности, связанные с характером материала, Серяков с большой точностью воспроизводит живописную фактуру оригиналов. Особенно удаются ему светотеневая моделировка, тончайшие изменения тональных отношений, фактура ткани в одеждах (портреты А. Ф. Кокоринова и Ф. П. Толстого), особенности освещения (портрет старика-священника с оригинала Левицкого) и т. п. Эти гравюры отнюдь не носят протокольного характера. С тонкостью репродукционной техники Серяков сочетает умение проникнуть в замысел каждого живописного произведения, в сущность портретных характеристик.

Помимо гравюр с произведений живописи, Серяков иллюстрирует описание Павловска¹, где, кроме виньеток, он создает ряд страничных иллюстраций, изображающих архитектуру и уголки прославленного Павловского парка. Язык Серякова меняется, когда он переходит к изображениям архитектуры. Его штрих становится сочнее, разнообразнее. Это позволяет ему подчеркнуть архитектурные объемы, отделить их от пейзажного фона или же, наоборот, органичнее компоновать их среди деревьев парка или простора лужаек. Легкий, тонкий штрих второго и третьего планов позволяет чувствовать дали, делает серебристыми купы деревьев, среди которых живописными пятнами выступают округлые формы беседок, остроконечные завершения башен. Лучшие в этой серии гравюры — «Молочный домик», «Мариенталь», «Пиль-башня». Помимо этого, Серяков много работает и в области книжной и, еще больше, в области газетной иллюстрации. Число выполненных им работ огромно².

Из мастерской Серякова впоследствии вышла плеяда граверов, работавших в основном в области репродукционной гравюры. Среди них были И. Матюшин, А. Зубчанинов, И. Барановский и многие другие. Граверы школы Серякова отличались чистотой техники, высокой культурой гравирования. В числе наиболее любимых учеников был самый молодой из них — В. В. Матэ, который придал ксилографии исключительную живописность. В свою очередь, он воспитал плеяду замечательных мастеров художественной гравюры. Однако творчество В. В. Матэ связано уже с иным историческим периодом.

Несмотря на развитие фотомеханических способов воспроизведения тоновых оригиналов, ксилография до конца 80-х годов продолжает оставаться наиболее

¹ «Павловск. Очерки истории и описание. 1777—1877». СПб., 1877. Оттиски гравюр к этому изданию хранятся в Отделе графики Гос. Русского музея (Гр. 2789—2806).

² Л. А. Серяковым исполнено около пятисот подписных гравюр. Число гравюр, сделанных им совместно с учениками, достигает 900. Кроме серий портретов писателей и общественных деятелей, Серяков гравюрует иллюстрации к «Сказкам Кота-Мурлыки» (по рисункам В. И. Якоби, М. Зичи, М. Клодта), исполняет обложки для книг и журналов. Постоянно работает для ряда журналов, в частности для «Всемирной иллюстрации» и «Нивы».

эффективным способом репродукции прежде всего произведений живописи¹. Но, определяя высокий уровень этой техники, ни сам Серяков, ни его ученики почти ничего не дают в области оригинальной ксилографии. Развитие оригинальной станковой гравюры, с ее особыми средствами художественного выражения, относится к последующему периоду. В конце XIX — начале XX столетия именно художественная ксилография занимает одно из ведущих мест среди видов графического искусства.



Развитие книжной иллюстрации в 70-е — 80-е годы не было отмечено высокими достижениями. Лучшие русские художники — и живописцы, и графики — обращались, как правило, в своих работах непосредственно к самой действительности с ее жгучими противоречиями. Влияние русской литературы на изобразительное искусство было глубоко и плодотворно. Однако оно не столько вдохновляло художников на создание иллюстраций к литературным произведениям, сколько обостряло их интерес и внимание к событиям и характерам окружающей жизни.

Не способствовали развитию иллюстрации и некоторые особенности книгоиздательского дела. Книга и журнал получают теперь значительно более широкий круг читателей среди мелкого чиновничества, мелкой буржуазии, малоимущей интеллигенции. Издания проникают в отдаленные уголки страны. Но широким распространением пользуются относительно недорогие, особенно иллюстрированные журналы с литературными приложениями. Заинтересованные в коммерческой стороне дела издательства стремятся к дешевизне продукции; отсюда — невысокий полиграфический уровень исполнения и ремесленный характер иллюстрации. Весьма симптоматично, что на протяжении многих лет самым популярным журналом, как уже говорилось выше, является «Нива»², вокруг которой группируется немало иллюстраторов «средней руки».

Не иллюстрированными остаются в эти годы в большинстве своем произведения Л. Толстого, Достоевского, Салтыкова-Щедрина³. Чаще всего их произведения печатаются по частям в журналах, нередко издаются отдельными книгами самими писателями, которым не под силу организовать иллюстрирование. Наконец, процесс иллюстрирования, как правило, удлиняет сроки издания, тогда как

¹ Следует напомнить, что штриховые цинковые клише были введены на Западе в период 1850—1865 годов, процесс полутонного воспроизведения был изобретен в 1852 году, а автотипия в современном ее значении — в 1881 году. В начале 80-х годов она получила распространение в России (См.: Ю. Лауберт. Фотомеханические процессы. М.—Л., 1930; Ю. Золотницкий, В. Пуськов и др. Технология полиграфического процесса, кн. 2. Технология изготовления иллюстрационных печатных форм. М., 1953).

² А. Сидоров. Искусство русской книги, стр. 252.

³ Исключение составляет опыт сотрудничества М. С. Башилова с Л. Н. Толстым, с которым в 1863 году он ведет деятельную переписку по поводу иллюстраций к «Войне и миру» (см. кн. 1 IX тома настоящего издания, стр. 60—61); Башилов же исполняет иллюстрации к «Губернским очеркам» Салтыкова-Щедрина («Рисунки М. Башилова к сочинению Щедрина „Губернские очерки“»). СПб., 1868—1870). Иллюстрации П. М. Боклевского к «Преступлению и наказанию» Достоевского, выполненные вскоре после выхода романа, были изданы лишь значительно позднее, в 1935 году.

и авторы и издатели спешат выпустить в свет каждое вновь созданное литературное произведение.

И все же развитие иллюстрации в эти годы было отмечено известными успехами. К иллюстрированию произведений литературы обращается ряд художников-передвижников. Именно теперь постепенно складываются те новые приемы иллюстрирования и связи иллюстраций с текстом книги, которые получили дальнейшее углубление уже на рубеже XIX и XX веков.

В рассматриваемый период продолжается прежде всего издание альбомов иллюстраций на темы произведений русских классиков.

Создается, например, альбом иллюстраций В. Маковского к «Мертвым душам» или альбом его же работ на темы пушкинских произведений¹. На примере таких альбомов можно наглядно проследить судьбы «внекнижной» иллюстрации, представленной прежде всего работами Маковского, отчасти Павла Соколова, М. О. Микешина и других.

Подобные иллюстрации были не только мало связаны с книгой как единым целым, но, как правило, и в весьма малой мере способствовали раскрытию идейного замысла литературного произведения. Нередко сатира снижалась до веселой насмешки, драматизм подменялся чувствительностью, а острота кульминационных моментов сюжета — занимательностью, переходящей в анекдотизм. Однако неплохой рисунок, а иногда и попросту миловидность персонажей, привлекали неискушенный вкус зрителя и обеспечивали популярность подобных изданий в широких кругах. Это особенно касается таких художников, как Павел Соколов, М. О. Микешин, а также и их преемника Н. Н. Каразина, расцвет деятельности которого приходится на 80-е годы².

Наиболее отрядным явлением среди иллюстраций этого типа можно считать два издания с репродукциями, выполненными в технике литографии с рисунков В. Г. Шварца. Это уже упоминавшаяся выше «Песня о купце Калашникове» М. Ю. Лермонтова и «Князь Серебряный» А. К. Толстого. Рисунки Шварца, с их археологической достоверностью деталей, с сильно развитым повествовательным началом, сложными многофигурными композициями, выгодно отличаются от остальных изданий внутренней строгостью образов. Они получили положительную оценку В. В. Стасова и общее признание. Но и в них сказалось «картинное» начало, роднящее их с исторической живописью Шварца, тогда как задача собственно книжного иллюстрирования не была разрешена.

В еще большей мере «картинное» начало сказалось в коллективных иллюстрированных изданиях, к которым в первую очередь следует отнести альбомы и книги, издаваемые к юбилейным датам. Наиболее наглядным примером таких изданий могут служить альбомы, вышедшие к Пушкинским дням. Первый из Пушкинских

¹ Полностью альбом опубликован лишь в наши дни: «Пушкин в рисунках В. Е. Маковского». М., 1937.

² Каразин явился прямым преемником Микешина в иллюстрировании сборника «Родные отголоски», первый выпуск которого вышел с иллюстрациями Микешина, а второй — Каразина (СПб., 1881).



*И. Репин. Поприщин. Иллюстрация к повести Н. В. Гоголя
«Записки сумасшедшего». Карандаш. 1870 год.*

Гос. Третьяковская галлерей.

альбомов, относящийся к 1880 году¹, и последний, так называемый «большой», 1887 года² крайне пестры по составу исполнителей, по принципам иллюстрирования и даже по отбору сюжетов, не говоря уже о поверхностности трактовки

¹ «Альбом памяти А. С. Пушкина» (М., 1880), изданный В. И. Ивановым, состоял из 15 литографий с работ Н. С. Матвеева, Н. А. Богданова, К. А. Трутовского и К. В. Лебедева (см.: Н. Соловьев. Русская книжная иллюстрация XIX в. и произведения Пушкина.— «Русский библиофил», 1911, кн. 5, стр. 51 и сл.).

² «Большой альбом к сочинениям А. С. Пушкина». СПб., 1887. В нем принимали участие В. Васнецов, П. Загорский, А. Земцов, И. Каменев Н. Карзин, В. Крюков, К. Лебедев, М. Малышев, В. Матэ, И. Панов, Ф. Штейн.

и прозаизме образов. Значительно сильнее альбом 1885 года, хотя бы уже по тому, что в нем принимал участие И. Е. Репин¹.

Среди живописцев-передвижников, работавших в области книжной иллюстрации, Репин был, естественно, самой яркой фигурой². Его работы, выполненные главным образом в 70—80-е годы, показывают особенно ясно меру понимания живописцами-передвижниками специфики книжной иллюстрации. Для Репина, так же как и для Савицкого, Крамского и многих других, текст литературного произведения является источником темы, сюжета, удачно подсказанной ситуации, сводом сведений об обстановке, характерной для данного действия. Каждая иллюстрация решается ими на основе тех же композиционных и живописных принципов, на основе которых решается любое станковое произведение.

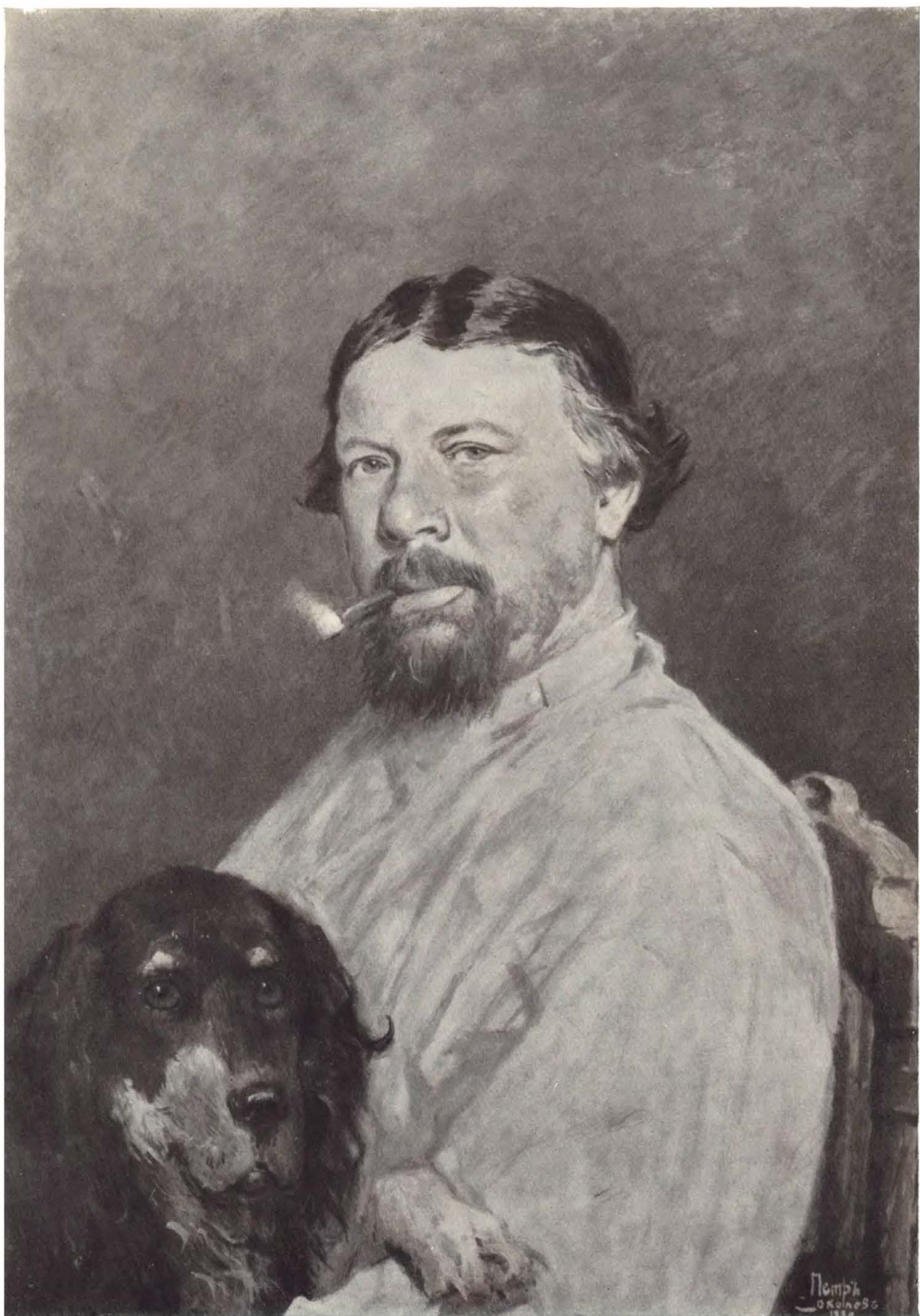
Даже тогда, когда художник создает серию иллюстраций, он рассматривает ее как действие, длящееся во времени, или характеристику, данную в развитии, а не как произведение, подчиненное законам построения, общим с композицией текста, или обусловленное закономерностями построения книги как единого целого. Больше того, серия рисунков или акварелей, выполненная на тему литературного произведения, подчас являлась (для Репина особенно) своего рода подготовительным этапом к созданию картины. Так, создавая рисунки к «Запискам сумасшедшего» (1870, Гос. Третьяковская галерея; стр. 197), изображая Поприщина в разных душевных состояниях, в разных позах, Репин приходит в конце концов к живописному портрету-картине, изображающей В. Н. Андреева-Бурлака в роли Поприщина (1882, Киевский гос. музей русского искусства). Тот же путь проделал художник, работая над иллюстрациями к «Каменному гостю» Пушкина. Что бы ни иллюстрировал Репин, будь то повести Гоголя, «Евгений Онегин» Пушкина или «Дон Кихот» Сервантеса (1883, Гос. Русский музей), везде — это картина малого размера, столь же полноценно воспринимающаяся и вне текстового окружения.

Характерно, что и по глубине содержания, и по композиционному решению удачнее бывает у Репина та сцена, те образы, в основе которых лежат непосредственные жизненные наблюдения художника. Таковы рисунки к статье Л. Толстого «Так что же нам делать?» (1885), таковы уже упомянутые выше исключительные по силе иллюстрации к рассказу Савихина «Дед Софрон».

Уже говорилось об участии Репина в изданиях, предпринимавшихся издательством «Посредник». Именно эти иллюстрации, сделанные для дешевых народных брошюр, больше всего связаны со спецификой книги. Выполненные пером или карандашом в четкой манере или сделанные в технике литографии, эти иллюстрации и по композиции, и по цветовой насыщенности, и по относительному лаконизму своего языка более органично сочетаются со шрифтовым окружением. Складываясь в своеобразные серии, они воспроизводят последовательное развитие сюжета литературного произведения, отмечая его кульминационные моменты. Таковы

¹ «Пушкин в рисунках», изд. журнала «Стрекоза». СПб., 1885.

² Подробнее о Репине-иллюстраторе см.: А. Парамонов. Указ. соч.



*В. Соколов. Портрет С. Терпигорева (Агавы). Гуашь. 1889 год.
Гос. Русский музей.*

иллюстрации к рассказу Л. Толстого «Чем люди живы» (1882), «Вражье лепко, а божье крепко» (1885) и многие другие. Деятельность Репина-иллюстратора выходит за пределы 70—80-х годов, она весьма разнообразна и плодотворна. Однако все, что сделано Репиным в 70—80-е годы, по сути является лучшим из того, чем располагает книжная иллюстрация данного периода.

В эти годы для того же издательства «Посредник» работает К. А. Савицкий. Участвуя наряду с Репиным в альбомах и юбилейных изданиях («Пушкин в рисунках». СПб., 1885; Собрание сочинений М. Ю. Лермонтова. М., 1891), он создает ряд интересных иллюстраций, из которых наиболее примечательны рисунки к поэме «Руслан и Людмила» А. С. Пушкина (1885) и «Фаталисту» М. Ю. Лермонтова (1891).

В развитии книжной иллюстрации весьма значительным событием явилась подготовка юбилейного собрания сочинений М. Ю. Лермонтова, издаваемого И. Н. Кушнеревым. В нем приняли участие крупнейшие художники второй половины XIX века: Репин, Суриков, Васнецов, Поленов, Левитан, с невиданным блеском раскрылось дарование Врубеля-иллюстратора. Были как бы подведены итоги тому, что дало для книжной иллюстрации творчество мастеров 70—80-х годов XIX века, и раскрылось нечто принципиально новое, принадлежащее уже иной эпохе.

Рубеж XIX и XX столетий был ознаменован несколькими замечательными явлениями в области книжной иллюстрации — такими, как «Демон» Врубеля и «Басни Крылова» Серова. Их появление было связано с тем новым пониманием задач книжной иллюстрации — ее места в книге, ее взаимоотношения с текстом, — которое было подготовлено деятельностью лучших мастеров второй половины XIX столетия. Большую роль сыграл в этом П. П. Соколов¹ — художник, работы которого в области книжной графики были самыми значительными во второй половине XIX века и во многом способствовали развитию книжной иллюстрации начала XX столетия.

К книжной иллюстрации художник обратился не сразу. Следуя семейной традиции, он прежде всего пробует свои силы в области живописного портрета. Одна из первых работ Соколова — акварельный «Мужской портрет» (Гос. Третьяковская галерея), датированный 1849 годом, — выполнен еще под непосредственным влиянием отца и сохраняет все традиционные черты миниатюры 30—40-х годов. Влиянием отца отмечен и ряд последующих портретов, таких, как портрет П. Талызина (1860, Гос. Русский музей) или, в еще большей степени, портрет «Неизвест-

¹ Соколов Петр Петрович (1821—1899) родился в семье художника-акварелиста Петра Федоровича Соколова. Дядей со стороны матери был Карл Брюллов. Семья была в родстве с Ф. А. Бруни. Один из братьев художника, Павел, известен как иллюстратор, другой, Александр, — как живописец. В 1849 году Соколов поступил в Академию художеств, в 1855 году получил звание некласного художника, а в конце жизни, 20 марта 1899 года, — звание академика акварельной живописи. Работы Соколова неоднократно выставлялись, однако при жизни широкого признания он не получил. Несправедливо забытые современниками, его работы были заново открыты в 1900-х, а затем еще в 1940-х годах.

ной в кресле» (1860, Гос. Русский музей). Но уже в портрете Н. Рамазанова (1861, Гос. Русский музей), а позднее И. Тургенева (1870, Гос. Русский музей) своеобразие и острота характеристик, особенности живописных приемов заставляют говорить о нем как о недюжинном портретисте. Следует упомянуть замечательный по глубине психологической характеристики и великолепный по колориту портрет писателя С. Терпигорева (Атавы), исполненный художником в 1889 году (Гос. Русский музей; *вклейка*). Однако в целом портрет не занимает большого места в творчестве Соколова. Значительно большее внимание художник уделяет изображению русской природы, крестьянской жизни, быта мелкопоместной провинции и сцен охоты.

Петр Соколов широко известен как автор множества охотничьих и жанровых сцен. Эти сцены передают нравы и быт русской провинции, отличаясь любовным и тонким воспроизведением русского пейзажа и большим мастерством в изображении животных. Недаром около 15 лет подряд художник странствовал по захолустьям, охотясь, выискивая живописные уголки русской провинции, наблюдая быт крестьян, однодворцев и мелкопоместного дворянства. Созданное им множество «Охот», «Охотников на привале», «Доезжачих» (1871, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 201*), «Борзятников» приходится главным образом на вторую половину 60-х и 70-е годы. Все эти работы свидетельствуют об обогащении колорита, о возросшем мастерстве и живой наблюдательности художника, полны ярких и острых характеристик.

Любя русскую природу, изображая ее с большой проникновенностью и правдивостью, Соколов всегда связывает ее с образом русского человека. Уже в 50—60-х годах мы знаем несколько вариантов «Троек» («Тройка зимой», «Тройка летом», «Тройка»¹) на фоне зимнего, летнего или осеннего пейзажа. Постепенно из традиционного образа русских троек возникает жанровая картинка с некоторой долей социального звучания. Усталые, спотыкающиеся лошади, клонящийся на сторону дремлющий старый ящик, унылый осенний пейзаж вносят в привычный сюжет иную, новую ноту.

70-е годы дают наряду с множеством охотничьих сюжетов, великолепных по рисунку, композиции, цвету и интересных по своим типическим образам, наибольшее количество произведений, посвященных крестьянской теме и проникнутых демократическим содержанием. Таковы «У кабака» (1865, Гос. Русский музей), «Внимание недоимок» (1867, Гос. Русский музей), «Крестьянские похороны» (1872), «Родины в поле» (1873, обе в Гос. Третьяковской галерее), «Потрава» (70-е годы, Гос. Русский музей) и многие другие. В своей трактовке крестьянской темы Соколов приближается к передвижникам.

Не раз привлекает внимание художника и жизнь театра, особенно провинциальных актеров. Известна его превосходная акварель «В кабинете директора

¹ Первые две картины, датируемые 1850-ми годами, находились в собрании В. Б. Хвошинского. Настоящее местонахождение неизвестно. «Тройка» 1865 года хранится в Пермской гос. художественной галерее.



П. Соколов. Доезжачий. Акварель. 1871 год.

Гос. Третьяковская галерея.

театров Сабурова» (1880-е годы, Гос. Третьяковская галерея), а также наброски голов — типы театральные — «Гений из провинции» (1890-е годы, Гос. Русский музей). С неподражаемым юмором характеризует Соколов провинциальных Яго и Уголино, Фальстафов и Офелий, «благородных отцов» и прочих «служителей театрального искусства» в русском захолустье. Эти театральные типы, как и типы купцов, меткостью обобщения в известной мере предвосхищают решение типических портретов помещиков и чиновников в иллюстрациях к «Мертвым душам».

Во время русско-турецкой войны 1877—1878 годов Петр Соколов уезжает на фронт в качестве военного корреспондента. Результатом его поездки явился фронтовой альбом (вышедший в свет в виде альбома литографий в 1879 году). Среди 17 сепий этого альбома наибольшее внимание заслуживает «Паника в Систове 10 августа», «Письмо с родины», «Мертвая дорога между Плевной и Никоподем» и «Переход через Балканы».

В конце 70-х, в 80-х и начале 90-х годов Соколов периодически возвращается к изображениям охотничьих сцен и зарисовкам провинциального быта. Работы этого времени свидетельствуют о большой творческой зрелости мастера. Теперь он находит композиционные решения, усиливающие выразительность охотничьих сцен, погонь и скачек: понижение горизонта, размещение на переднем плане фигур, как бы охваченных большим воздушным пространством, ритмичное расположение человеческих групп, передающее повествовательный характер данной сцены, и т. п. Меняется и цветовая гамма его акварелей, становящихся более спокойными и едиными по цвету. Начав с почти локальных ярких цветов («Мужской портрет», 1849, Гос. Третьяковская галерея), он постепенно приходит к сложным сочетаниям полутонов. У него все чаще появляются серовато-голубые, молочно-розовые или желтоватые тона, передающие краски утреннего или вечернего неба, румяного горизонта, трепетный дымок костра, нежную зелень лугов или желтизну полей. Прозрачные, полные света, акварели Соколова отличаются вместе с тем особенной мягкостью цветового звучания.

Большую роль в композициях художника играет источник света. Помещенный на первом плане или, наоборот, сознательно скрытый, он часто определяет композицию и эмоциональную окраску образов. Хорошо владея формой, Соколов лепит ее неуловимым переходом тонов и лишь в отдельных случаях, там, где ему надо усилить динамичность, кладет густой мазок или зигзаг более темного цвета.

Приемы Соколова разнообразны. Выявляя форму мягкими переходами полутонов, художник в некоторых случаях делает почти неощутимым контур, тогда как в вещах, исполненных большого движения, изображающих бег лошади, прыжок собаки, резкий наклон человеческой фигуры, художник обобщает форму широкими, свободными линиями, заставляющими чувствовать линейное начало и в живописи. Передавая драматические сюжеты или обращаясь к изображениям природы (в частности, леса), Соколов прибегает к мелкой размывке, то к бликам белил, то к частой смене полутонов на небольшом пространстве, что делает поверхность его акварели трепетной и полной движения.



П. Соколов. Типы помещиков. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Черная акварель, белла. 1890 год.

Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина.

С середины 70-х годов Петр Соколов обращается к книжной иллюстрации, которая к концу творческого пути становится основной сферой его деятельности. Ранние его иллюстрации — акварели к стихам Некрасова и рассказам Тургенева — непосредственно примыкают по своему образному строю к охотничьим сценам и сценам из крестьянской жизни. Им присуща «картинная» композиция, они близки и по колористическим решениям к живописным работам художника. В конце своего творческого пути Соколов все чаще и чаще прибегает к черной манере — туши, черной акварели или сепии. Так выполнен им один вариант иллюстраций к «Запискам охотника» Тургенева и все иллюстрации к «Мертвым душам» (кроме первого варианта иллюстраций к первой части поэмы, выполненного в цвете).

К иллюстрациям «Записок охотника» Соколов подходит очень серьезно и для той эпохи необычно. Он предпринимает предварительную работу по изучению



П. Соколов. Чичиков у Собакевича. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Тушь, черная акварель. 1890 год.

Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина.

типажа и местности¹. В результате ему удается создать ряд обобщенных образов в таких вещах, как «Чертопханов и Недопюскин», «Свидание», «Певцы», «Хорь и Калиныч» и т. д. Во всех них с большой силой сказывается любовь к природе, знание русского пейзажа, множество живых наблюдений из охотничьего быта. Последние, в сочетании с глубиной психологических характеристик отдельных персонажей, помогли Соколову с наибольшей полнотой раскрыть очарование тургеневских героев. Детально следуя тексту рассказов, считая необходимым воспроизводить мельчайшие подробности обстановки, поз, даже жестов, вводит нас художник в мир тургеневских образов. Ему удалось передать и тот лирический оттенок, который свойствен ряду рассказов из «Записок охотника».

¹ Петр Соколов посетил Спасское-Лутовиново. Некоторые лица, выведенные в этих рассказах, были в то время еще на памяти у многих орловцев, и Соколов старался как можно больше собрать о них изустных сведений. Художнику помогали охотничий слуга Тургенева Ермолай и камердинер Петр Михайлов.



П. Соколов. Чичиков у Ноздрева. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Тушь, черная акварель, белмла. 1890 год.

Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина.

Однако и здесь, как и в ранних своих иллюстрациях, художника еще не занимают вопросы структуры книги, он не продумывает специально порядок размещения в ней иллюстраций, как и не слишком стремится проникнуть в композиционный строй тургеневской прозы. Это все еще картины на тему тургеневских рассказов, хотя самый жанр ясной лаконичной композиции вполне приближается к жанру короткого тургеневского рассказа.

Почти уже в конце своего жизненного пути (1890—1895) художник предпринял иллюстрирование «Мертвых душ» Гоголя. В это время он жил в Тамбовской губернии, неподалеку от имения писателя Терпигорева (Сергея Атавы). По-видимому, впечатления быта провинциального мелкопоместного дворянства были использованы художником в процессе работы над этими иллюстрациями.

Соколов создал свою систему иллюстрирования, позволяющую осуществить строго продуманную серию. Каждому новому периоду в похождениях Чичикова,

всякой новой группе лиц, появляющейся в поэме, Соколов предпосылает типические портреты, которые им даются на отдельных листах. Таковы два листа: «Типы помещиков» (стр. 203) и «Типы чиновников». Кроме того, всех основных действующих лиц он дает в соответствующем окружении. Так, на листе вокруг изображения встречи Плюшкина с Чичиковым располагаются баба и мальчик в больших сапогах, а кроме того и вид разоренной деревни; перед балом мы видим отдельный лист с галереей портретов провинциальных дам; перед приездом Коробочки дается на отдельной странице экипаж Коробочки и фризровая шинель. Отдельный лист выделяется для портрета капитана Копейкина, после чего следуют четыре сцены на одном листе, раскрывающие его историю. Есть отдельные портреты Кифы Мокиевича, Мокия Кифовича и повытчика. Кроме того, создается ряд композиций, в которых особенно остро характеризуются гоголевские персонажи через окружающую их обстановку: «Чичиков у Собакевича» (стр. 204), «Чичиков у Плюшкина», «Приезд к Плюшкину», «Чичиков у Ноздрева» (стр. 205), «Бал у губернатора» (стр. 207), «Эх, пошла писать губерния!» (стр. 209), «В гостинице» и другие. Тот же прием использует Соколов, иллюстрируя вторую часть «Мертвых душ». Так, вверху, на том же листе, где показана сцена осмотра имения у Хлобуева, Соколов дает социально острые характеристики крестьян: «одна борода» и «другая борода», противопоставляя зажиточного мироеда бедняку; кроме того, подобно композициям аналогичного листа, характеризующего Плюшкина, дает вид деревенской улицы с разоренными избами.

Таким образом, мы находим у Соколова три вида иллюстраций: тип-портрет, сцену, воспроизводящую то или иное действие, и, наконец, сцену, обрамленную несколькими портретными характеристиками. В этой системе в какой-то мере обобщается предшествующий опыт «внекнижной» иллюстрации (альбома портретов, серий, многофигурных жанровых композиций). Но здесь все это приобретает новое качество, подчиняясь композиционным законам построения литературного произведения, а зачастую и самым приемам гоголевской прозы. Достаточно напомнить, что Петр Соколов иллюстрирует и распространенные гоголевские сравнения («Бал у губернатора») и авторские отступления («Рассуждение о двух родах поэзии»). Особняком стоит в этой системе лишь заключительная иллюстрация — Гоголь, сжигающий вторую часть «Мертвых душ».

К этой системе иллюстраций художник пришел не сразу. Предварительно им было сделано 12 иллюстраций¹. Они отличаются и по плану, и по композиции, и даже по выбору сюжетов для отдельных листов. По-видимому, вслед за этим художник продолжал дальнейшую работу над иллюстрациями, так как многие из листов окончательного варианта датированы 1890 годом².

¹ Выполненные акварелью иллюстрации находятся в Гос. Русском музее. Появились в свет в Петербурге в 1891 году под названием «Иллюстрации к поэме Гоголя „Мертвые души“».

² Оригиналы страничных иллюстраций окончательного варианта хранятся в Отделе редкой книги Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Промежуточные между первым и вторым вариантами композиции, кото-



П. Соколов. Бал у губернатора. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Тушь, черная акварель, белла. 1890 год.

Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина.

Полнота жизни, переданная с непосредственной реальной осязаемостью, наполняет соколовские иллюстрации особой теплотой и человечностью. Читатель вслед за художником входит в мир его героев, бродит по запущенному саду Плюшкина, с изумлением рассматривает мебель в доме Собакевича или же наслаждается простором полей, спокойствием водной глади, волнующимися купами деревьев с балкона усадьбы Тентетникова. Любуется он и мягким, порывистым обликом Уленьки, которая — сама правдивость, становится и свидетелем разорения имения Хлобуева, нужды и убожества его крестьян.

Петр Соколов обратился к работе над «Мертвыми душами» уже после А. А. Агина, В. В. Пукирева, П. И. Боклевского и других художников. Тем не менее он создал серию иллюстраций, полную неповторимого своеобразия. Если образы Агина являли собой социально насыщенное выражение гоголевской сатиры,

рые отчасти можно рассматривать как попытку вкомпоновать иллюстрации в текст (об этом свидетельствуют их малый формат), хранятся в Отделе графики Гос. Третьяковской галереи.

воссоздавая которую в галлее остро очерченных характеров Агин всячески ограничивал себя в изображении окружающей обстановки, то Соколов воссоздает самую жизнь мелкопоместной русской провинции, не упуская подробностей быта, пейзажа, внешнего облика гоголевских персонажей: Соколов лишает прекраснодушного Манилова, скупца Плюшкина, тяжеловесного скопидома Собакевича свойственной Агину известной схематичности и несколько смягчает силу гоголевской характеристики, подчас заменяя сатиру добродушной усмешкой.

По-иному, нежели у Агина, звучат у Петра Соколова не только характеристики главных героев, но и массовые сцены. Так, в сцене «Бал у губернатора» художник снова развертывает перед читателем более широкую картину. Тут и лицмейстер, несущийся в захватском танце, тут и вереница дам и кавалеров, где каждая пара имеет свою индивидуальность, сказывающуюся и в силуэте, и в жесте, и в костюме. Тут и плавно танцующая благовоспитанная пара, тут и назревающая сцена ревности, тут и оживленный разговор, нарушающий движение танца. Читатель видит, как «пошла писать губерния!» Внутренняя обоснованность выбора изобразительных средств заставляет художника прибегать к тонкому, изысканному штриху, находить своеобразный ритм в чередовании белого и черного, умело использовать освещение, усиливать воздушность сцены.

В отличие от Агина, Соколов иллюстрирует и вторую часть «Мертвых душ», которую он открывает видом усадьбы Тентетникова. Здесь находит свое выражение его мастерство пейзажиста, его любовь к русской природе, изображение которой художник стремится связать со всем светлым и привлекательным, что хотел выразить писатель во второй части поэмы.

Наименее удачен во второй части маловыразительный образ Уленьки, тогда как портреты второстепенных персонажей, расположенные в симметричном порядке вокруг нее на том же листе,— Болдыревой, Юзякиной, Вышнепокромова, Кошкарева — отличаются исключительной остротой своих характеристик. Каждый из этих портретов — повесть. К сожалению, не до конца раскрытым остается образ Чичикова, хотя художник дает его во множестве сцен, в разных положениях: то искательным, то самодовольным, то трусливым, то не стесняющимся в проявлениях гнева, то упоенным успехом, то трепещущим за свою участь. Во второй части он показывает нам Чичикова несколько постаревшим, поистершимся, но еще более респектабельным, еще более жаждущим благополучия. Наибольшей силой исполнены последние сцены чичиковского унижения. Однако социальная природа его, так мастерски раскрытая писателем, осталась не выявленной художником. Сила гоголевской сатиры в применении к основному герою как бы растворилась во множестве внешних подробностей, показанных Соколовым. Это тем более досадно, что именно социальные характеристики второстепенных и вводных лиц — Кифы Мокиевича и Мокия Кифовича, понытчика, капитана Копейкина, «фризовой шинели» — особенно ярки.

И тем не менее иллюстрации к «Мертвым душам» — вершина творчества Соколова. Впервые в истории русской книжной иллюстрации с такой силой звучит



П. Соколов. «Эх, пошла писать губерния!». Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Тушь, черная акварель. 1890 год.

Гос. Третьяковская галерея.

здесь пейзаж, впервые с такой убедительностью и глубиной раскрывается внутренний мир героев в картинах их быта, в окружающей их обстановке. «Черная манера», в которой выполнены иллюстрации к «Мертвым душам», отнюдь не обедняет, а скорее делает изысканным их художественный язык. Используя все богатство изобразительных приемов, от широких ударов кисти до тонкого изощренного штриха, от трепетных, дробящихся бликов мелкой размывки и чередования полутонов до смелых жирных мазков, рисует нам Соколов богатую галерею образов «Мертвых душ». Он достигает исключительной ритмичности многофигурных композиций, используя чередование темного и светлого и добиваясь сияния белой бумаги окружением серых тонов. Все это делает его иллюстрации особенно живописными.

Современник лучших достижений русской художественной культуры, Петр Соколов не остался к ним безучастен. Наоборот, используя все лучшее, что унаследовал он от высокого мастерства художников старшего поколения, усвоив многое из мировоззрения и целей художников-демократов, откликаясь на целый ряд затронутых ими проблем, Соколов явился непосредственным предшественником тех достижений в области книжной иллюстрации, которыми были ознаменованы 90-е и 1900-е годы. Без иллюстраций Соколова трудно себе представить и социальную остроту иллюстраций С. Иванова к гоголевской «Шинели», и мастерское проникновение в самую словесную ткань литературного произведения, каким отличаются серовские иллюстрации к «Басням» Крылова. Наконец, выясняется и внутренняя связь Соколова с лучшими иллюстраторами «Мира искусства».

Успех иллюстраций Петра Соколова не случаен. Все его творчество непосредственно связано с той высокой культурой рисунка, которой отличаются ведущие мастера-живописцы 70—80-х годов, и той все увеличивающейся его ролью как самостоятельного вида искусства и как средства непосредственного отклика на окружающую действительность, которую он начинает играть у ведущих художников второй половины XIX века. В творчестве Соколова как бы суммировались многие достижения, явившиеся результатом длительного пути развития русской графической культуры. И в этом его положительная роль не только для своего времени, но и для последующих десятилетий.



ГЛАВА ВТОРАЯ



СКУЛЬПТУРА



СКУЛЬПТУРА

М. Л. Нейман



Новые принципы и новое понимание задач искусства, обусловившие мощный подъем реалистической живописи во второй половине XIX века, сказались и в области скульптуры. Требования идейности, гражданского служения, стремление приблизить искусство к жизни — все это проявилось в творчестве многих русских скульпторов. Чувство жизненной правды все более противостояло высокопарному стилю академической скульптуры. Изображение реальных людей и событий шло на смену идеализированным статуям позднего классицизма.

Собственно говоря, классицизм как стиль уже в 40—50-х годах потерял свое былое значение. Составлявший еще недавно славу русской скульптуры, он был низведен теперь до уровня казенного академического искусства. Предписанные им художественные нормы и правила, равнение на образцы, специфический репертуар тем и шаблонные приемы мешали развитию скульптуры не в меньшей степени, чем живописи. Реализм в скульптуре пробивал себе дорогу лишь постепенно и с большим трудом, преодолевая традиции академизма.

Предвестия того реалистического направления, которое сложилось в русской скульптуре второй половины XIX века, мы находим еще в 30-х и в 40-х годах. При всей зависимости от античных образцов, на основе которых развился русский классицизм, такие произведения, как «Парень, играющий в бабки» (1836) Н. С. Пименова или «Парень, играющий в свайку» (1836) А. В. Логановского, открывали путь новым поискам. Национально-русские сюжеты играли в данном случае столь же важную роль, как и то, что выбор их был связан с изображением народной жизни и народных типов¹.

¹ После Н. С. Пименова и А. В. Логановского по тому же пути пошли М. Г. Крылов со своей статуей «Боец», П. А. Ставассер — автор «Мальчика-рыбака», А. А. Иванов, создавший статуи «Парень, играющий в городки» и «Отрок Ломоносов на берегу моря».

Накопление элементов реализма в скульптуре середины XIX века особенно заметно в творчестве П. К. Клодта. Традиции классицизма еще сохраняют для него свое значение, но гораздо больше влечет его чувство жизненной правды. Его конные группы Аничкова моста, памятник баснописцу И. А. Крылову свидетельствуют о поисках новых, реалистических путей.

Главная и самая прогрессивная тенденция, которую мы наблюдаем в скульптуре второй половины XIX века и которая прямо связана с общими процессами развития русского искусства того времени, заключается в перенесении центра тяжести с отвлеченных аллегорических сцен и мифологических сюжетов на сюжеты национально-русские, взятые из современной жизни. Вместо столь обычных для академической скульптуры античных героев, амуров, вакханок появляются теперь изображения реальных вещей и явлений. К человеку подходят с новой точки зрения: на него не смотрят сквозь призму античного идеала, в нем видят прежде всего сына своего времени.

Обновление репертуара имело для скульптуры такое же большое значение, как и для живописи. Современная действительность становилась теперь - непосредственным источником творчества.

Характерной особенностью развития скульптуры во второй половине XIX века является ее сближение с живописью. Скульптура, в недавнем прошлом преимущественно монументальная, связанная с архитектурой, ставит теперь задачи, близкие тем, которые решает станковая живопись. В скульптуре, как и в живописи, выдвигается на первое место бытовой жанр, отчасти жанр историко-психологический, в меньшей степени портрет; интерес к монументальной скульптуре и понимание ее задач почти совсем утрачиваются.

Процесс этот, при всем прогрессивном характере побудительных мотивов, способствовал возникновению одностороннего взгляда на скульптуру, который получил свое прямое отражение в статьях В. В. Стасова. По аналогии с живописью, где первостепенное значение в этот период имели произведения бытового жанра, Стасов полагал, что последние должны сыграть определяющую роль и в развитии скульптуры. Вместе с тем Стасов ставил под сомнение монументальную скульптуру; с точки зрения повседневных гражданственных задач искусства она казалась ему слишком абстрактной, слишком далекой от жизни. Естественное предубеждение против шаблонных академических монументов Стасов распространял на монументальную скульптуру в целом. В своей страстной критике академического искусства Стасов заходил так далеко, что не делал никаких различий между пустыми и холодными аллегориями 40—50-х годов и героическими, полными глубокого смысла произведениями периода расцвета русского классицизма в скульптуре конца XVIII — начала XIX века. Такая оценка мешала правильному решению вопроса о традициях русской скульптуры второй половины XIX века. Преемственная связь с творчеством Пименова и Логановского, как наиболее прямая и очевидная, приобретала в глазах Стасова большее значение, чем традиции высокого искусства Козловского и Мартоса.

Разумеется, подобная точка зрения могла возникнуть только в обстановке глубокого упадка монументальной скульптуры, который мы в это время и обнаруживаем. Уже со второй трети XIX века можно было видеть, как кризис архитектуры ведет к кризису монументально-декоративной скульптуры, как порываются нити, связывавшие ее с искусством больших ансамблей города. Эклектичная архитектура второй половины XIX века, с ее копированием старых образцов и смешением разных стилей, не несла с собой никаких новых, плодотворных начал и была чужда идее синтеза искусств.

В скульптуре этого времени самое понятие реализма отождествлялось с понятием бытового жанра, и это отождествление выдвигалось как новый критерий художественной правды в скульптуре. При таком подходе вместе с академическими аллегориями отрицался вообще тот художественный язык, которым испокон веков пользовалась скульптура для выражения широких идей и представлений — язык героически-приподнятых, идеально-обобщенных образов. Требование от скульптурных произведений соответствия жизни, понимаемого как бытовое правдоподобие, которое может быть уместным — с соблюдением специфики ваяния — по отношению к скульптурным портретам и произведениям жанрового характера, ставило непреодолимую преграду на пути развития монументальной скульптуры.

В этих условиях принципы реалистического искусства, которые утверждались во второй половине XIX века, не могли получить в скульптуре такого широкого и всестороннего развития, как в живописи. Для скульптуры этой поры характерно переплетение новых, реалистических тенденций со старыми, академическими. Если в живописи преодоление академических шаблонов стало необходимой предпосылкой создания нового, реалистического языка искусства, то в скульптуре этот процесс отличался большей сложностью: новое содержание еще нередко выступает в старых, академических формах. Даже те скульпторы, которые сознательно придерживались требований реализма, оказываются не в силах до конца порвать с академической традицией. Вместе с тем попытки найти новые средства выразительности на пути подражания живописи и литературе создают почву для более или менее явного дилетантизма.

Искания типической характерности, бытового или исторического правдоподобия нередко отделены или даже не имеют в виду пластически выразительного решения. Чувство скульптурного объема, его живой упругости, которое отличало произведения русского ваяния предшествующего периода, сменяется вялостью иллюзорных форм и старательной отделкой деталей. Скульпторы мало думают в это время о пластической стороне — об архитектонике, о ритме, о материале, т. е. о тех вопросах художественной формы, которые именно в скульптуре играют существенную роль.





*Н. Лаврецкий. Мальчик с обезьянкой.
Мрамор. 1870 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

Произведения скульпторов-академистов, работавших во второй половине XIX века, в подавляющем большинстве случаев отличались эклектичным характером. Академический шаблон лишал скульптуру жизненной силы. Техническое мастерство сводилось к сухому штудированию натуры, к повторению избитых аллегорических приемов.

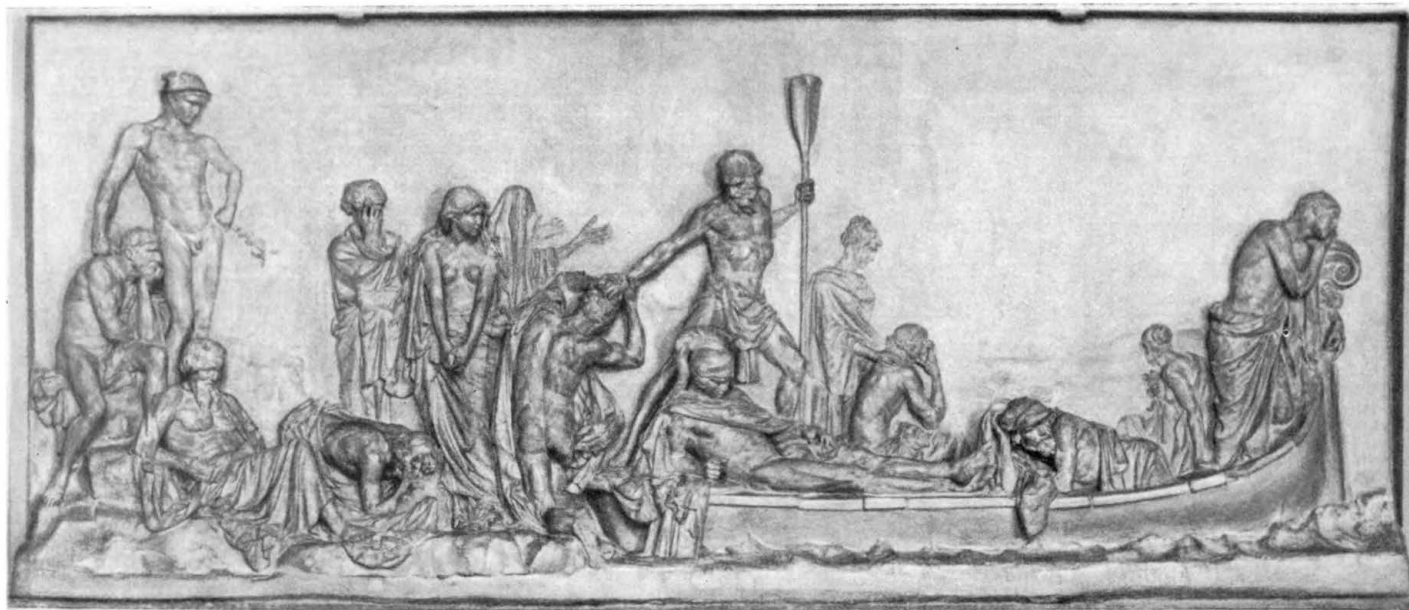
Типичными примерами такой скульптуры могут служить «Амур» (1862) и «Психея» (1864, обе в Гос. Русском музее) А. Р. фон-Бока¹. Статуи эти, только внешне связанные с традициями русского классицизма, принадлежат к работам салонного характера. Содержание их ничтожно, движения манерны. То же надо сказать и о вещах Н. А. Лаврецкого² — «Купальщица» (1868, Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР), «Мальчик и девочка с птичкой» (1868), «Мальчик с обезьянкой» (1870; стр. 216, обе в Гос. Третьяковской галерее). В этих сентиментально-слащавых фигурках и группах еще более ощущаются фальшивые претензии на изысканность, а «Маленькие кокетки» (1872, Гос. Русский музей), с их парикмахерскими прическами и коротенькими

рубашонками, изображенные в виде «юных обольстительниц», уже прямо низводят скульптуру на уровень пошлых, мещанских вкусов.

Среди скульпторов-академистов того времени можно выделить только одного мастера, для которого традиции классицизма не вполне утратили свой прежний смысл и который обладал относительно более строгим вкусом. Речь идет о

¹ Фон-Бок Александр Романович (1829—1895). Окончил Академию художеств по классу П. К. Клодта в 1857 году. За статуи «Амур» и «Психея» получил звание профессора скульптуры (1864).

² Лаврецкий Николай Акимович (1837—1907). Сын скульптора А. П. Лаврецкого. Окончил Академию художеств по классу Н. С. Пименова в 1860 году. В 1870 году получил звание профессора.



Г. Залеман. Стикс. Мрамор. 1887 год.

Гос. музей Академии художеств СССР.

Г. Р. Залемане¹, авторе известного фриза на фасаде Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве. В основе этой и других работ Залемана (барельеф «Стикс», 1887, Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР; стр. 217; «Кимвры», 1889; «Человек каменного века», обе в Гос. Русском музее) лежат серьезные замыслы, стремление создать образы обобщающего значения. Однако эта задача оказалась для него невыполнимой. Прекрасная техника позволяла ему хорошо справляться в своих произведениях с отдельными частями, но он не умел собрать их в одно целое. Как и другим академистам, ему не хватало непосредственного чувства жизни.

У академической скульптуры, даже если брать ее лучшие образцы, не было перспективы дальнейшего развития. Глубоко прав был Стасов, когда с негодованием говорил об ее равнодушном отношении к современности, об ее шаблонных статуях, об ее способности «ни о чем не думать, кроме линий и драпировок»². Характеризуя положение русской скульптуры, Стасов писал в статье 1861 года «По поводу выставки в Академии художеств»: «Что сказать про скульптуру у нас? Она еще все при своих Регулах и Сцеволах спит непробудным сном и в своем сне пребывает где-то за сто или сто пятьдесят лет назад»³.

¹ Залеман Гуго Романович (1859—1919) — сын скульптора Р. К. Залемана. Окончил Академию художеств в 1884 году. С 1905 года был профессором Высшего художественного училища.

² В. Стасов. Наши итоги на всемирной выставке.— Избранные сочинения в двух томах, т. 1. М.— Л., 1937, стр. 285.

³ Там же, стр. 26.

В то же время в этих последних словах критика заключалось и известное преувеличение. Подчеркивая консерватизм академической скульптуры, он забывал, что процесс вытеснения из академического репертуара религиозных и мифологических тем и их замены национально-русскими сюжетами из современной жизни начался еще в 30—40-е годы. Во второй половине века реалистическая тенденция также обнаруживается прежде всего в использовании жанровых мотивов, в попытках оживить фигуры и сцены, хотя бы в рамках узаконенных академических схем. В 1860-х годах Д. И. Иенсен¹ в своем фронтоне Конногвардейского манежа в Петербурге, придерживаясь традиционной пирамидальной композиции, вместо привычной аллегории берет сюжет из быта кавалеристов, а С. И. Иванов² в своих работах «Мальчик в бане» (1854, Гос. Третьяковская галерея; стр. 219), «Материнская любовь» (1856, местонахождение неизвестно) дает пример соединения реалистического сюжета с идеализированным, академическим типом.

С. И. Иванов, занявший в 1868 году должность руководителя скульптурного класса московского Училища живописи, ваяния и зодчества,— фигура, характерная для русской скульптуры второй половины XIX века. С одной стороны, в нем еще виден верный ученик Рамазанова, последователь академического направления; с другой стороны, он уже прислушивается к требованиям жизни. Соотношение этих двух сторон в творчестве и в педагогической деятельности Иванова было, разумеется, противоречивым. Но это не помешало ему сыграть заметную роль и как скульптору, и как педагогу³. Его «Мальчик в бане», несмотря на некоторую манерность и томность, стал одним из популярных произведений середины XIX века и непосредственно подводит нас к жанровой скульптуре 60-х годов.

Работы Ф. Ф. Каменского и М. А. Чижова, двух наиболее видных представителей бытового жанра в русской скульптуре, не являются в этом смысле неожиданными. Преемственная связь между жанровой скульптурой второй половины XIX века и произведениями предшествующего периода ясно проявляется уже в том факте, что почти все скульпторы, работавшие в этой области, начиная от Ф. Ф. Каменского, М. А. Чижова, М. П. Попова, М. В. Харламова, И. И. Подозерова и кончая М. М. Антокольским, были учениками Н. С. Пименова.

На протяжении 60-х годов скульптурные произведения на сюжеты из обыденной жизни все чаще появляются на выставках. Борьба вокруг бытового жанра в скульптуре становится средоточием основных разногласий между реалистическим и академическим направлениями. Стасов, верный своему стремлению предъявлять к скульптуре те же требования, что и к живописи, выдвинул проблему жанровой скульптуры как главную.

¹ Иенсен Давид Иванович (1816—1902). Образование получил в копенгагенской Академии художеств. В России работал с 1841 года. В 1868 году получил звание профессора.

² Иванов Сергей Иванович (1828—1903). Окончил московское Училище живописи, ваяния и зодчества по мастерской Н. А. Рамазанова.

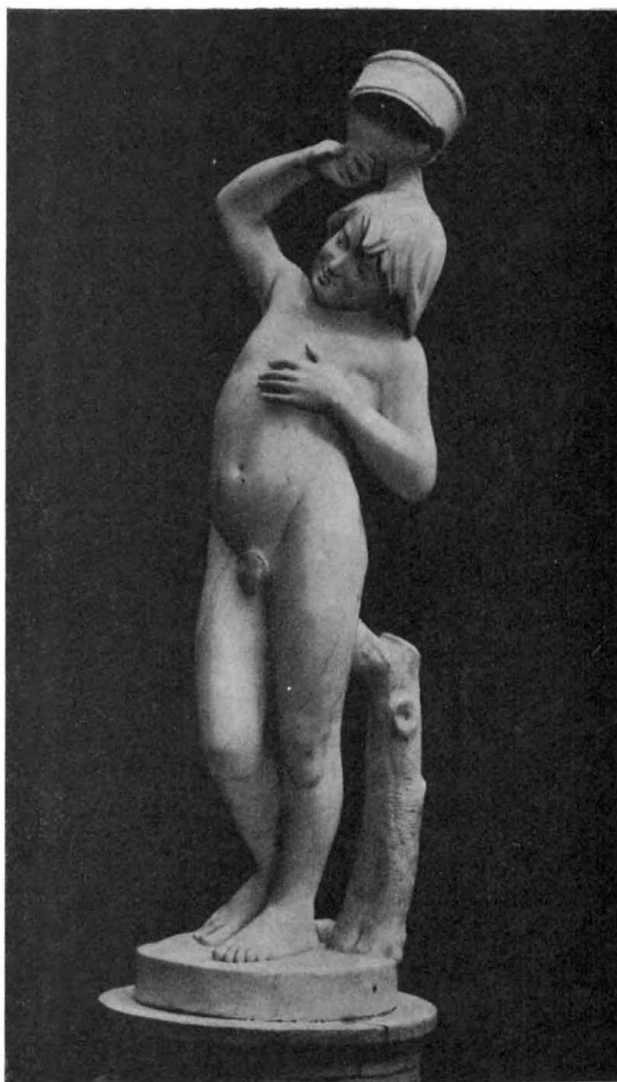
³ Учениками С. И. Иванова в скульптурном классе московского Училища были С. М. Волнухин, А. С. Голубкина, С. Т. Коненков и другие.

«Почти всегда,— писал Стасов в 1870 году,— удостаивают имени настоящего скульптурного художества только большие статуи и барельефы, и считают не стоящею особенного внимания мелочью те маленькие скульптурные вещицы, которые представляет собой *pendant* к так называемому жанру в живописи, и никоим образом не менее его привлекают к себе нынче всеобщую симпатию... Надо, чтобы вообще этот род художества поскорее пустил у нас самые сильные и далекие корни и чтобы возможно большее число молодых талантливых скульпторов лепили и в классах, и в мастерских вместо прежних классических сюжетов то, что нас окружает и что способно интересовать каждого»¹.

Этим требованиям отвечали прежде всего произведения Ф. Ф. Каменского², выступившего в начале 60-х годов. Барельеф Каменского «Возвращение Регула в Карфаген» (1860, не сохранился) исполнен еще в духе обычных академических программ, но его «Мальчик-скульптор» (1861, Гос. Русский музей) принадлежит уже к вещам нового, реалистического направления. Новым в этом произведении был не только сюжет.

Мы находим здесь и удачно переданные реалистические детали — мальчик лепит птичку — и выразительное движение. После С. Иванова это была одна из первых в русской скульптуре попыток обрисовать тип крестьянского мальчика.

В пластическом отношении фигурка далеко небезупречна: поставлена она вяло, в приемах лепки видна нарочитая сглаженность. Но главное заключается



*С. Иванов. Мальчик в бане. Мрамор. 1854 год.
Гос. Третьяковская галерея.*

¹ В. Стасов. Выставка в Академии художеств.— Избранные сочинения в двух томах, т. 1, стр. 177—178.

² Каменский Федор Федорович (1838—1913). Окончил Академию художеств по мастерской Н. С. Пименова в 1860 году. Выставлялся на передвижных выставках с 1871 года. В 1873 году переселился в Америку.



Ф. Каменский. Вдова с ребенком. Мрамор. 1866 год.
Гос. Русский музей.

в том, что Каменскому удалось уйти от академической отвлеченности, стать на путь сближения искусства с действительностью.

Этот подход характеризует и другие жанры Каменского, для которых он подыскивал чаще всего сюжеты с налетом сентиментальности, трогательности, — «Вдова с ребенком» (1867), «Первый шаг» (1869; обе в Гос. Русском музее). Группу «Вдова с ребенком» (стр. 220) Каменский выполнил в Италии, где находился в качестве пенсионера Академии. Но и при этом он сознательно противопоставил свое понимание задач искусства академическим традициям. «В этом произведении, — писал Каменский, — мне кажется, я ясно показал, что считаю реализм в скульптуре первым условием для удовлетворения требований нашего времени»¹.

В фигуре молодой женщины, склонившейся над спящим ребенком, видно стремление скульптора передать простое и понятное каждому человеческое чувство. В известной мере Каменскому это удалось: несмотря на условную миловидность молодой вдовы, в ее лице и позе заметно выражение сдержанной нежности и беспокойства.

Однако произведению художника не хватает внутренней глубины и силы, — драматическая тема, лежащая в его основе, здесь едва намечена. Стремление к чувствительности было вообще присуще творчеству Каменского, и в этом отношении он недалеко ушел от такого представителя академического салона, как Лаврецкий. С салонной скульптурой Каменского роднит и подчеркнутая краснота его произведений, старательная приглаженность их лепки.

¹ Цит. по статье: А. Самойлов. Федор Федорович Каменский (1836—1913). — В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 349—350.



Ф. Каменский. Первый шаг. Мрамор. 1869 год.

Гос. Русский музей.

Одной из наиболее популярных работ Каменского явился в свое время «Первый шаг» (стр. 221). Женщина, опустившаяся на колени, поддерживает ребенка, только что начинающего ходить. Вещь эта в известном смысле аллегорическая: игрушечный паровоз у ног ребенка, печатный станок, реторты, микроскоп и другие предметы, изображенные на пьедестале, были, по мысли автора, знаками прогресса, на пути которого человек делает лишь первый шаг. Но аллегория эта слишком поверхностна и слишком наивна, чтобы к ней можно было относиться серьезно. Она скорее свидетельствует о том, что Каменскому не под силу были произведения обобщающего характера и что он не способен был выйти за рамки обычной жанровой сценки, трактованной здесь к тому же вполне поверхностно, с оттенком сентиментального умиления.

Стасов, который неизменно поддерживал Каменского, начиная с первых его выступлений, не считал возможным оставить эту его работу без критики. В статье «25 лет русского искусства» он писал: «Все это было очень далеко от „Русалок“, „Венер“, „Нимф“, тут жизнью пахло,— тем, что в самом деле есть на свете и что всякий видал и знает. Но Каменский немного испортил свое дело, во-первых, некоторой сладостью и манерностью, а главное, претензией на глубокомыслие...»¹.

О произведениях Каменского не приходится говорить как о значительных явлениях реалистического искусства. В них важно скорее общее направление поисков автора, чем художественные результаты. Его портретные работы столь же непритязательны, как его бытовой жанр. Даже в тех из них, где, как, например, в портрете Т. Г. Шевченко (1862, Киевский гос. музей русского искусства) или в портрете Ф. А. Бруни (1862, Гос. Русский музей), мы находим отдельные верно схваченные черты, верность натуре не идет дальше внешнего сходства.

В произведениях М. А. Чижова² чувство природы играет относительно большую роль, чем у Каменского. Это заметно даже в ранней его работе, сделанной по академической программе: «Киевлянин с уздечкой, пробегающий через стан печенегов» (1865, Гос. Русский музей). Выполненная в псевдоклассическом вкусе, обнаженная фигура во многом напоминает аналогичные фигуры из исторических полотен XVIII—начала XIX века. Вместе с тем в ней виден непосредственный интерес скульптора к живому человеческому телу, попытка передать движение и формы его такими, какими их можно наблюдать в натуре.

В творчестве Чижова главное место занимают бытовые сцены и среди них крестьянские сюжеты, столь характерные для русского искусства 60—70-х годов. Сюда относятся «У колодца» (1869) — деревенская пара влюбленных, «Резвушка» (1874) — девочка, переходящая через ручей, «Крестьянин в беде» (1872), «Мать-крестьянка учит дочь родному языку» (1875, все в Гос. Русском музее). В своих произведениях Чижов с готовностью идет навстречу новым веяниям. Однако принципы реализма, под знаком которых развивается искусство второй половины XIX века, он воспринимает слишком упрощенно. Обращение к жизни, к натуре часто сводится к «натуральности» исполнения, к созданию иллюзии реальной жизни.

Из работ Чижова обычно выделяют группу «Крестьянин в беде» (стр. 223). Другие названия этой вещи — «Погорелец», «На пепелище» — точнее объясняют ее содержание. Сюжет произведения — типично передвижнический, близкий тем сюжетам из деревенской жизни, которые повествуют о повседневной нужде и горькой доле русского крестьянина. В сущности, это единственное произведение, в

¹ В. Стасов. Двадцать пять лет русского искусства. Наша скульптура.— Избранные сочинения в трех томах, т. 2. М., 1952, стр. 486.

² Чижов Матвей Афанасьевич (1838—1916). Учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества с 1857 по 1860 год у Н. А. Рамазанова, а затем, с 1860 по 1867 год, в Академии художеств у Н. С. Пименова и П. К. Клодта.

котором Чижову удается подчеркнуть социальную сторону. По сравнению с другими его работами здесь больше серьезности и больше жизненной достоверности, в особенности в фигуре крестьянина, оцепеневшего в своей горестной позе. Образ этот драматичен, но в нем все же нет той глубины и реалистической полнокровности, которыми отличаются крестьянские образы в русской живописи 60—70-х годов.

Работе Чижова недостает широкого обобщения. Подход скульптора к своей теме напоминает рассказ очевидца, которому представляется одинаково важным все увиденное: и понуро сидящий крестьянин, и прильнувший к нему мальчик, и обгоревшие бревна, и сломанное колесо, и черепки разбитого горшка. С этим связано впечатление дробности изображения и академического педантизма — аккуратная, чисто механическая разделка деталей, характер заученно расположенных и как бы вытюженных складок. В скульптурной группе присутствует также момент академической идеализации, что особенно заметно в фигурке мальчика.

Эти же недостатки бросаются в глаза и в портретных работах Чижова — портреты А. П. Боголюбова (1872), И. К. Айвазовского (1873), П. Г. Ольденбургского (1876, все в Гос. Русском музее) ¹.

Известную роль в утверждении принципов реализма в противовес академическим шаблонам сыграли работы анималистов. Новый подход к изображению



М. Чи ж о в. Крестьянин в беде. Бронза. 1872 год.

Гос. Русский музей.

¹ В. Ермоиская. Скульптор Матвей Афанасьевич Чижов.— В кн.: «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования», I. М., 1956, стр. 160.



*Е. Лансере. Крестьянин верхом. Бронза. 1873 год.
Существует несколько отливок.*

животных, отличный от академической стилизации, был подсказан прежде всего изучением природы. В этом отношении заслуживают внимания даже такие еще очень робко сделанные дилетантские вещицы, как «Бегущий олень» или «Пойнтер» (обе в Гос. Русском музее), с которыми выступал на выставках 60-х годов Н. И. Либери́х¹, композиции А. Л. Обера² — «Лев, терзающий добычу» (1870), «Борзая с лисицей» (1886, неоднократно отливались) и другие, но особенно — работы Е. А. Лансере³, известного мастера конных фигурок и групп.

Хотя Стасов называет Либери́ха одним из учителей Лансере, в последнем следует видеть скорее продолжателя клодтовской традиции конных фигур, с которой

¹ Либери́х Николай Иванович (1828—1883).

² Обер Арте́мий Лавре́нтьевич (1843—1917).

³ Лансере Евгений Александрович (1848—1886). Специального художественного образования не получил. Учился у Либери́ха. В 1872 году — классный художник 1 степени, в 1876 году — почетный вольный общник Академии художеств.



Е. Лансере. Святослав. Бронза. 1886 год.

Гос. Третьяковская галерея.

прямо связано все последующее развитие анималистической и батальной скульптуры. Надо заметить при этом, что для Лансере, создавшего множество конных статуэток и групп, клодтовские этюды с натуры, изображающие лошадей различных пород, могли служить отличной школой.

Статуэтки и группы Лансере принадлежат к пластике так называемых «малых форм» и в соответствии с духом времени носят жанровый характер. Вместе с тем в них проявляется позже склонность к романтическим эффектам. Для Лансере в особенности типичны такие произведения, как «Тройка» (1869), «Крестьянин верхом» (1873; *стр. 224*), «Горец с верблюдом» (1875), «Ловля дикой лошади» (1878; все неоднократно отливались). К этим жанровым сценкам надо прибавить некоторые былинные и исторические образы, вроде «Витязя» (1885) или «Святослава» (1886; *стр. 225*, обе в Гос. Третьяковской галерее).

В поисках интересных сюжетов Лансере постоянно путешествовал по стране, изъездил Кавказ, Украину, Среднюю Азию и т. д. Вместе с непосредственными

впечатлениями народной жизни, которые были источником его реализма и определили национально-своеобразный колорит его лучших произведений, в творчестве Лансере есть и черты поверхностного этнографизма. Работы Лансере, распространенные в виде отливок из бронзы и серебра, были в свое время весьма популярны, хотя и не избежали однообразия приемов лепки и чеканки, которое особенно сказалось в его настольных статуэтках.

После Каменского, Чиждова, Лансере на выставках 80-х годов появляются работы Л. В. Позена¹ и И. Я. Гинцбурга², мало что могущие прибавить к тому, что уже было сказано о характере и уровне жанровой скульптуры второй половины XIX века.

Наиболее известное произведение Позена, «Нищий» (1887, Гос. Третьяковская галерея и Гос. Русский музей; *стр.* 227), так же как его «Лирник с поводьями» (1883, Киевский гос. музей русского искусства), свидетельствует о чисто иллюстративном понимании задач скульптуры. В них много натуралистических деталей, отвлекающих от главного; профессиональный уровень их исполнения невысок.

Гинцбург, ученик и последователь Антокольского, — скульптор камерного плана. В его ранних работах — в «Мальчике, собирающемся купаться» (1886), в «Молодом музыканте» (1890, обе в Гос. Русском музее) — есть живое наблюдение природы и подкупающая искренность. Вместе с тем эти работы все же не свободны от влияния салонного искусства.

В творчестве Гинцбурга большое место занимают портретные статуэтки — род скульптуры, начало которому было положено Н. С. Пименовым и А. И. Тербеневым и которому в дальнейшем так много внимания будет уделять П. П. Трубецкой. Лучшие из портретных работ Гинцбурга — статуэтка Л. Н. Толстого (1891, Гос. Русский музей), сделанная с натуры в Ясной Поляне, и статуэтка В. В. Верещагина (1892, Гос. Третьяковская галерея; *стр.* 229), изображенного за мольбертом. Характерная для второй половины XIX века особенность этих и других статуэток (Стасов, работающий за конторкой, Направник у своего дирижерского пульта) заключается в том, что они как бы раздвигают рамки собственно портретного изображения, вносят в него момент действия, развивают сюжетную сторону, трактуют портрет в духе бытового жанра.

Бытовой жанр, получивший распространение во второй половине XIX века, накладывает свою печать на все другие жанры. Это непосредственно ведет к усилению в скульптуре сюжетного начала, к повествовательности. Типическая черта скульптуры этого времени состоит в том, что почти каждое её произведение содержит какой-либо нравственный тезис, какое-нибудь поучение. Однако, в отличие от живописи, охватывающей широкий круг общественных явлений, ставящей острые

¹ Позен Леонид Владимирович (1849—1921). Окончил в 1873 году юридический факультет Петербургского университета. Специального художественного образования не получил. С 1882 года — участник Перемещенных выставок.

² Гинцбург Илья Яковлевич (1859—1939). Окончил Академию художеств в 1886 году.

вопросы жизни, скульптура довольствуется большей частью мелкими житейскими эпизодами. Только Антокольский поднимается в своем творчестве до исторической темы и общих проблем морали.

Марк Матвеевич Антокольский — самый крупный из русских скульпторов второй половины XIX века. По сравнению с Каменским и Чижовым, в работах которых идейный реализм получил лишь очень ограниченное и поверхностное выражение, Антокольский не только гораздо более глубок и талантлив, но представляет и более высокий этап в развитии русской скульптуры того времени.

Как скульптор, принадлежащий к новому, реалистическому направлению, Антокольский принципиально выступает против ложной классики, и его произведения существенно отличаются от произведений академистов. Но они не похожи и на произведения современного ему бытового жанра в скульптуре. Антокольский не был мастером бытовых сцен в духе Каменского и тем более не был простым копиистом жизни. Его понимание реализма ничего общего не имело с принципом иллюстрирова-



Л. Позен. Нищий. Терракота. 1887 год.

Гос. Третьяковская галерея.

ния, и это проявляется уже в его отношении к природе. Только в самых ранних вещах Антокольский слепо повторял натуру. В дальнейшем он всегда разграничивает изучение природы от подражания ей. Он считает одинаково неправильным и «подводить природу под условность», как это делали академисты, и «слепо подчиняться природе»¹, к чему нередко приходили современные ему скульпторы, искавшие путей к реализму. «...Надо уметь,— писал Антокольский,— брать от природы, а не ждать, что она даст тебе. Первое будет творчество, а второе — подражание, а чего доброго и ниже фотографии»².

Главное отличие Антокольского от современных ему скульпторов реалистического направления, помимо его дарования, состояло в значительности его эстетического идеала. Идеал этот был связан с историей России, с ее настоящим и будущим, как оно рисовалось передовым людям того времени. Он раскрывался в изображении исторических личностей, сильных характеров, типических национальных черт русского народа. Вместе с тем национальное проявляет себя и переплетается у Антокольского с постановкой общечеловеческих этических проблем. Его творчество, дающее примеры многих глубоких замыслов, свидетельствует о широком кругозоре. Опираясь на уже сложившееся демократическое понимание задач и роли искусства, Антокольский видел свою цель в том, чтобы привлечь внимание не к мелким эпизодам, а к важным событиям народной жизни, воплотить главное, типическое, сделать искусство выразителем больших идей и помыслов.

Задачи, которые ставил перед собой Антокольский, не всегда решались успешно, но путь, которым он шел,— это путь большого и умного художника, живущего интересами своей родины и всецело ей преданного.

Антокольский родился в 1843 году в Вильно, в небогатой семье еврея-трактирщика. В детские годы его первым учителем был местный резчик по дереву. В 1862 году Антокольскому удалось поступить вольнослушателем в Академию художеств, где он обучался скульптуре, сначала под руководством Н. С. Пименова, а потом И. И. Реймерса.

В скульптурных классах в это время чувствовался упадок. Кроме Антокольского, здесь обучалось всего шесть человек. Маститый Пименов редко бывал в академической мастерской, и его руководство сводилось к отдельным советам или поправкам, которые делались от случая к случаю. Реймерс уделял своим ученикам больше внимания. Однако Антокольский, как и его немногочисленные товарищи, чаще всего обходился собственными силами. Годы пребывания в Академии он во многих отношениях использовал для самообразования. Чтение книг, споры об искусстве, посещение музеев заполняли все его свободное от занятий время. В Академии Антокольский сблизился с Репиным, а через его посредство с Крамским и Стасовым, общение с которыми способствовало формированию его взглядов на

¹ Письмо И. Я. Гинцбургу. Париж, июнь 1887 года.— В кн.: «Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи». Под ред. В. В. Стасова. СПб.— М., 1905, стр. 601.

² Письмо В. В. Стасову. Париж, получено 9 июня 1887 года.— Там же, стр. 597.



И. Гинцбург. Портрет В. В. Верещагина. Бронза. 1892 год.

Гос. Третьяковская галерея.

искусство. Вскоре он сделался убежденным сторонником нового, реалистического направления и тем самым определил свое отношение к Академии. Антокольскому казалось необъяснимым, зачем всех своих питомцев Академия пытается стричь под одну гребенку, предъявляет всем одни и те же требования, сглаживая различия их индивидуальностей, чувств и мыслей. В своих письмах к Крамскому он резко осуждает установки Академии, которые губят молодых художников. Разрыв с Академией у Антокольского был таким же решительным, как у Крамского или Репина. Теории и практике академизма он сознательно противопоставлял то понимание искусства, которое утверждали идейные реалисты. Антокольский формально не входил в Товарищество передвижных художественных выставок, но целиком разделял его программу и последовательно отстаивал принципы нового реалистического миропонимания.

Судьба Антокольского после окончания Академии и блестящего успеха, который выпал на долю его первой статуи «Иван Грозный», складывалась не просто. По состоянию здоровья, следуя советам врачей, он уехал в Италию. До 1880 года жил в Риме, потом переехал в Париж и оставался там до последних дней (Антокольский умер в 1902 г.). Он прожил за границей большую часть жизни, почти тридцать лет, только изредка возвращаясь на родину. Все это время Антокольский тяготился своей вынужденной оторванностью от России, жил мыслями о ней, с ней связывал все свое творчество. «Вся моя горечь и печаль,— писал он в 1893 году в одном из писем на родину,— все мои радости, все, что вдохновляло меня, что создано мной,— все это от России и для России!»¹

Многолетнее пребывание за границей и постоянное стремление быть ближе к России, к своим друзьям и единомышленникам придают особое значение переписке, которую Антокольский постоянно поддерживал со Стасовым, Крамским, Репиным и другими близкими ему людьми. Эпистолярное наследие скульптора, составляющее около 800 писем, изданных под редакцией Стасова, поражает богатством мыслей и свидетельствует, что Антокольский неизменно чувствовал себя активным деятелем русской художественной жизни. В письмах Антокольского отразился весь его путь, творческая история его произведений, его взгляды на искусство, подчас развитые с широтой и основательностью настоящих художественно-критических исследований. Многие письма Антокольского могут служить ценнейшим источником для изучения русского искусства второй половины XIX века. Антокольский, несомненно, обладал литературным даром, а его суждения об искусстве, глубокие и точные, показывают, что художник был в то же время вдумчивым мыслителем.

Для раннего периода творчества Антокольского, падающего на 60-е годы, характерно увлечение бытовым жанром. Сюжеты его жанровых вещей — «Еврей-портной» (1864; стр. 231), «Еврей-скупой» (1865), эскизы для группы «Спор о Талмуде» (1867; все в Гос. Русском музее) напоминают о той поре, когда Антокольский жил в Вильно, о людях и сценах местечкового быта, хорошо знакомых ему с детства.

Уже эти работы, в особенности первая из них, привлекли к себе внимание: они были необычны и по содержанию, и по форме. Стасов, не поскупившийся на похвалы начинающему скульптору, сравнивал его работы с жанрами голландских живописцев. В горельефах Антокольского в самом деле есть нечто общее с произведениями жанровой живописи. Недаром колоритная фигура еврея-портного, вдевающего нитку в иголку у раскрытого окна, кажется вписанной в него, как в раму картины.

И «Еврей-портной», и «Еврей-скупой» позволяют говорить о самобытном таланте Антокольского, о его тонкой наблюдательности. Но они вместе с тем свидетельствуют также о таком отношении к скульптурной форме, при котором

¹ Письмо И. И. Толстому. Мюнхен, начало 1893 года.— В кн.: «Марк Матвеевич Антокольский...», стр. 745.



М. Антокольский. Еврей-портной. Дерево. 1864 год.

Гос. Русский музей.

Антокольский еще не видел разницы между средствами объемно-пластического и живописно-жанрового изображения. Известную отрицательную роль сыграли здесь, очевидно, и советы Стасова, поддерживавшего скульптора в подобном понимании задач его искусства.

Выше уже отмечалось, насколько характерны для этого времени попытки решать средствами скульптуры те задачи, которые прежде были свойственны только живописи. Как далеко заходил Антокольский на этом пути, особенно ясно видно на примере «Инквизиции» (1868, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 232*), сцены, изображающей евреев в средневековой Испании во время тайного празднования пасхи. Антокольский, которого прежде всего интересовала возможность показать разнообразие характеров и национальных типов, исторические перипетии столкно-



М. Антокольский. Инквизиция. Гипс. 1868 год.

Гос. Третьяковская галерея.

вения людей, преданных своим обычаям, с инквизиторами, в неменьшей степени был увлечен желанием представить это в скульптуре «по-своему, до сих пор еще небывалым образом»¹ (разрядка М. Антокольского).

Замкнутое с трех сторон пространство, изображающее подвал, арка и ведущая к ней сверху витая лестница, отверстие в одной из стен, позади которого, как полагал Антокольский, должен быть дополнительный источник света, фигуры людей на первом плане справа и в глубине — слева, беспорядочно сдвинутые предметы обстановки — стол, стулья, скамейки, посуда — вот, что открывается нашему взгляду. В приемах, которыми пользовался Антокольский для изображения сцены внезапного появления инквизиции, многое напоминает театральную сцену или, вернее говоря, театральный макет с фигурками, сходство с которыми усиливается благодаря специально предусмотренному искусственному подсвечиванию.

Отступая от принципов классического рельефа, Антокольский явно рассчитывал на эффект иллюзорности. В его ранних работах не приходится искать закономерного чередования пространственных планов между передней и задней плоскостями рельефа. Последние как бы утрачивают свое значение. В одних случаях скульптор выдвигает фигуры за переднюю грань рельефа, в других нарушает его

¹ М. Антокольский. Из автобиографии.— В кн.: «Марк Матвеевич Антокольский...», стр. 928.

заднюю плоскость. При этом на заднем плане фигуры даются такими же крупными, как на переднем. Вместе с этим теряет смысл классический принцип изображения фигур в рельефе, требующий последовательного уплощения форм.

В характере ранних работ Антокольского, в его приемах резьбы, в самом материале рельефов, для которых Антокольский брал либо дерево, либо слоновую кость, еще несомненно чувствуется связь с тем временем, когда он был учеником виленского резчика. К началу следующего десятилетия стиль вещей Антокольского меняется, и иллюзорность уступает место художественно обоснованным решениям. Бытовые сюжеты более не интересуют Антокольского, им на смену приходит исторический жанр.

Как автор произведений на исторические темы Антокольский является единственным в своем роде в русской скульптуре. Творчество его вмещает широкий круг образов, воплощающих разные периоды и разные стороны исторической жизни России — от «Ярослава Мудрого» и «Нестора-летописца» до «Ивана Грозного» и «Петра». Если исторические сюжеты, к которым обращался Антокольский, и не были новыми в русском искусстве, то новым был подход к ним, стремление скульптора дать им реалистическое истолкование.

Уже первая работа Антокольского на историческую тему — статуя Ивана Грозного (1871, бронза в Гос. Русском музее; *стр.* 235, 237; мрамор в Гос. Третьяковской галерее), показанная на Первой передвижной выставке, принесла ему широкое признание на родине и за границей. Для произведения, которое создавалось на рубеже 60-х и 70-х годов, сюжет, взятый Антокольским, не был неожиданным. Личность Ивана IV и его время после лермонтовской «Песни о купце Калашникове» привлекали внимание многих. Достаточно вспомнить роман А. К. Толстого, работы Н. С. Шустова, В. Г. Шварца и т. д. Статуя Антокольского стоит с этими произведениями в одном ряду, и главная заслуга скульптора — в том, что ему удалось освободить исторический образ грозного царя от идеализации.

Вспоминая о том, как создавалась эта статуя, Антокольский рассказывает: «Я давно задумал создать „Ивана Грозного“. Образ его сразу врезался в мое воображение. Затем я задумал „Петра I“. Потом стал думать об обоих вместе. Мне хотелось олицетворить две совершенно противоположные черты русской истории. Мне казалось, что эти столь чуждые один другому образы в истории дополняют друг друга и составляют нечто цельное. Я бросился изучать их по книгам. К сожалению, литература, касающаяся их, так сказать адвокатурная... Одни нападают, другие защищают; объективного, беспристрастного суждения и до сих пор нет. Оставалось только вдумываться, расспрашивать, спорить и самому вывести заключение»¹.

Работая над статуей Ивана Грозного, Антокольский сознательно порывает с официальной историографией. Он изображает Грозного не в короне и порфире,

¹ М. Антокольский. Из автобиографии.— В кн.: «Марк Матвеевич Антокольский...», стр. 941.

не в ореоле царского величия, а в минуту покаяния, как бы наедине с собой, перед судом своей совести. Замысел Антокольского исключал односторонность трактовки. Для него Грозный не только немилосердно жестокий самодержец, но и страдающий человек; это фигура сложная, трагическая — «мучитель и мученик», по определению самого скульптора¹.

Принципиальное новшество трактовки и реализм изображения проявились здесь прежде всего в том, что историческое содержание этого образа невозможно отделить от человеческого. Вот он сидит перед нами, грозный царь, положив руки на подлокотники резного трона. В пальцах его зажаты четки. На коленях раскрытая книга — быть может, поминальный синодик. В его простом одеянии более всего заметны скуфья и клобук. Его голова опущена на грудь, плечи ссутулились, в властных, деспотических чертах лица выражение мрачной думы, быть может угрызений совести.

По сравнению с традиционными академическими статуями новым в произведении Антокольского был отказ от условной приподнятости, репрезентативности, перенесение главного акцента на проблему психологической характеристики, усиление личных и бытовых моментов. Антокольский как бы совлекает пышные покровы с неприкосновенной фигуры самодержца и показывает нам его без прикрас. Вместе с заботой об исторической правде образа Антокольский заботился и о точности деталей. Для него имела значение каждая подробность костюма, каждый атрибут. Примечательно, что кресло, в котором изображен Грозный, точно воспроизводит его трон².

Демократически настроенные зрители видели в созданной скульптором статуе Ивана Грозного своеобразный протест против самодержавного произвола.

Произведение Антокольского привлекло внимание многих. О нем говорили, писали: По словам Крамского, это была «замечательная вещь»³. Тургенева особенно поразило в ней «счастливое сочетание домашнего, вседневного и трагического, значительного»⁴. Стасов посвятил работе Антокольского, при ее окончании, специальную статью «Новая русская статуя»⁵, в которой дал описание, анализ и высокую оценку произведения.

Громкий успех статуи вынудил Академию художеств присудить молодому скульптору звание академика. Триумф был полным. Недостатки статуи, ее слабые стороны стали заметны только позднее и, прежде всего, самому Антокольскому,

¹ Письмо Антокольского В. В. Стасову. Париж, получено 12 октября 1882 года.— Там же, стр. 472.

² В работе над деталями трона Антокольскому помогал его ученик, Гинцбург (см.: И. Гинцбург. Статуя Ивана Грозного.— «Искусство», 1936, № 2, стр. 122).

³ Письмо И. Н. Крамского М. В. Тулинову 6 октября 1870 года.— В кн.: «И. Крамской. Письма», т. I. М., 1937, стр. 73.

⁴ И. Тургенев. Заметка. (О М. М. Антокольском).— Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 11. М., 1956, стр. 378.

⁵ В. Стасов. Новая русская статуя («Иван Грозный» Антокольского).— Избранные сочинения в трех томах, т. I. М., 1952, стр. 199—201.



М. Антокольский. Иван Грозный. Бронза. 1871 год.

Гос. Русский музей.

когда у него появилась возможность сравнить «Ивана Грозного» с другими своими произведениями. Антокольский судил об этой статуе, быть может, излишне строго, строже, чем кто бы то ни было из его критиков. В письме Стасову из Парижа он писал: «...Я считаю „Ивана Грозного“ одною из слабых работ моих: во-первых, по технике, во-вторых, чтобы достигнуть его выражения, я употребил много средств, т. е. движения мускулами»¹. В другом письме тому же Стасову, развивая мысль о недостатках своей статуи, Антокольский связывает их с остатками академизма².

Сейчас, когда мы сравниваем образ, созданный Антокольским, с произведениями других русских художников на темы русской истории, когда примерами исторической правды и глубины изображения служат для нас образы суриковских исторических полотен, мы ясно видим, что Антокольский в своем первом произведении на историческую тему, за несколько лет до Сурикова, искал и во многом нашел историзм образа, хотя его статуе еще не хватает пластической цельности решения.

«Петр I» (1872, бронза, Гос. Третьяковская галерея и Гос. Русский музей; *вклейка*) — работа, следующая за «Иваном Грозным», — отличается большей собранностью. В ней есть единство деталей и целого, пластическая слитность частей. Вместе с тем, в статуе Петра ясней видны исторические масштабы образа. Здесь все крупней, шире, и средства изображения, которыми пользуется скульптор, в большей мере отвечают его задаче. Из всех вещей Антокольского статуя Петра I ближе всего подходит к произведениям монументальной скульптуры.

Первое и основное впечатление, которое производит статуя Петра I, — это впечатление силы и величия. Решительное движение и известная торжественность позы представляют прямую противоположность образу «Грозного», его мрачной задумчивости, сосредоточенности. Антокольский подчеркивает необыкновенный рост Петра и то ощущение мощи, которое исходит от всей его богатырской фигуры. В Петре многое было необыкновенным — дерзкий ум, физическая сила, непреклонность характера. Художника восхищает прозорливость Петра, его роль преобразователя России, его полководческий гений. В противовес «Грозному», образ которого построен на внутреннем психологическом конфликте, в «Петре» Антокольский никаких противоречий не искал. Петр у него не знает сомнений. Это характер исключительный, грандиозный, личность масштабов необычных. Статую Петра Антокольский делал для памятника³, и, подобно своим предшественникам — Карло Расстрелли, Фальконе, он видел в Петре прежде всего олицетворение целого исторического периода России. При всем реализме деталей (мундир Преображенского

¹ Письмо В. В. Стасову. Париж, получено 3 октября 1882 года. — В кн.: «Марк Матвеевич Антокольский...», стр. 471.

² Письмо В. В. Стасову. Париж, получено 12 октября 1882 года. — Там же, стр. 472.

³ Статуя была поставлена в качестве памятника в Петербурге на Самсониевском проспекте, а также в Петергофе, Архангельске, Таганроге.



М. Антокольский. Иван Грозный. Фрагмент.

полка, треуголка, тяжелые ботфорты) он приближается в трактовке Антокольского к идеальному образу героя. Отсюда берет начало общая приподнятость решения, оттенок репрезентативности. Однако это произведение нельзя поставить в один ряд с академическими статуями. Главное отличие заключается в том, что Антокольский передает реальные черты исторической личности Петра.

Работая над статуей Петра, Антокольский серьезно изучал исторические материалы и иконографию. В этом отношении ему много и постоянно помогал Стасов. Из Петербурга в Рим Стасов переслал Антокольскому (заимствованный из Музея императорских театров) подходящий костюм для «Петра». Из Петербурга же позднее шли к Антокольскому сообщения о портретах царевны Софьи, Спинозы, подробные описания русского монашеского костюма для «Нестора», вооружения для «Ермака» и т. д.¹

Принято считать, что после статуй «Иван Грозный» и «Петр» Антокольский на время оставил исторические сюжеты и возвратился к ним только в последний период творчества. Работы Антокольского 70—80-х годов обычно рассматриваются как морально-философские. На самом деле это не так. К какому другому жанру можно причислить «Сократа» (1875) или «Спинозу» (1882, оба в Гос. Русском музее), если не к историческому? Исходя из принятых в XIX веке представлений об этом традиционном жанре, сюда следует отнести и такие произведения Антокольского, как «Христос перед народом» (1874, бронза в Гос. Русском музее; мрамор в Гос. Третьяковской галерее; *стр.* 239). По определению Антокольского, это — образы «друзей человечества», «борцов за лучшее будущее». Философское здесь тесно связано с историческим. Создание этих образов было продиктовано прежде всего поисками гуманистического идеала правды и справедливости, характерными в то время для русских художников-демократов. Вместе с тем Антокольский называет своих героев «мучениками идеи». Скульптора волнует их личная судьба, их борьба и трагическая невозможность достигнуть поставленных целей.

Образ Христа по своему замыслу — один из самых глубоких у Антокольского. Его концепция бескорыстного подвига, самопожертвования, олицетворяемая в «Христе», выходила далеко за пределы церковного вероучения. Для Антокольского, как и для Крамского, Христос — это реальная личность — «человек из Назарета». Эта тема привлекала Антокольского еще в годы учения в Академии. Репин вспоминает, что Антокольский работал тогда над распятием. Больше всего Антокольского трогало в Христе его отношение к людям². «Я хочу, — говорил он позднее, во время работы над статуей, — представить Христа с той стороны, где он являлся реформатором, ...восставшим за правду, за братство, за свободу...»³

¹ См.: В. Стасов. Марк Матвеевич Антокольский. Биографический очерк. — В кн.: «Марк Матвеевич Антокольский...», стр. XXXI.

² И. Репин. Далекое близкое. М.—Л., 1961, стр. 436—437.

³ Цит. по статье: В. Стасов. Двадцать пять лет русского искусства. — Избранные сочинения в трех томах, т. 2, стр. 494—495.



М. Антокольский. Петр I. Бронза. 1872 год.

Гос. Третьяковская галерея.

Историзм трактовки проявляется в данном случае и в стремлении отойти от традиционной иконографии. «Христос» Антокольского, восстающий против идеалов правящих классов — фарисеев, изображен в одежде простолюдина. В нем подчеркнуты не столько национальные, сколько социальные черты. При этом руки Христа, словно у преступника, отведены за спину и схвачены веревкой. Христос здесь — воплощение правды, истины, и эта истина представлена со связанными руками.

Такое решение, да и образ в целом, должно было встретить сочувственное отношение у прогрессивной части русского общества. Крамской, сделавший по поводу произведения Антокольского ряд критических замечаний, был согласен с Репиным, что «Христос перед народом» — «самое полное изображение нашего, в XIX веке, представления о нем»¹.

Произведение Антокольского иногда сравнивают с картиной Крамского «Христос в пустыне». Эта аналогия имеет смысл, поскольку указывает на специфический подход к нравственным проблемам, типичный для русской

¹ Письмо И. Е. Репину 28 сентября 1874 года. — В кн.: «И. Крамской. Письма», т. 1, стр. 285.



*М. Антокольский. Христос перед народом.
Мрамор. 1874 год.*

Гос. Третьяковская галерея.

интеллигенции 70—80-х годов. Постановка этих проблем, а вместе с тем и их решение в образах искусства носит в достаточной мере отвлеченный характер. Антокольский не идет дальше общих понятий о гуманизме, но его «образы человечества» по своему содержанию все же неизмеримо богаче академических аллегорий «добра» и «зла».

«Мефистофель» (1883, Гос. Русский музей; *стр. 211*) Антокольского свидетельствует об этом в такой же мере, как «Христос», для которого он служит прямой антитезой. «Христос», воплощающий идею добра, веры, самопожертвования, и «Мефистофель», гений зла, неверия, отчуждения, оттеняют друг друга. О «Мефистофеле» Антокольский впервые заговаривает в 1874 году, т. е. именно в то время, когда оканчивает свою работу над статуей Христа¹.

Враг всего человеческого сначала рисуется ему в духе произведений Гете и непременно в соединении с загубленным младенцем Маргариты. Однако известная фигура Мефистофеля, представляющая его сидящим на скале, показывает, что в дальнейшем Антокольский отказался от этого иллюстративного замысла. «Моего „Мефистофеля“ я почерпнул не из Гете, а из настоящей, действительной жизни,— это наш тип — нервный, раздраженный, больной; его сила отрицательная, он может только разрушать, а не создавать; он это хорошо сознает, и чем больше он сознает, тем сильнее озлобление его»². В представлении Антокольского, «Мефистофель» — порождение современности, символ XIX века, — олицетворение мировой скорби и безжалостного самоанализа. Он также и продукт всех времен, воплощенная идея зла. Антокольский обо всем этом подробно говорит в своих письмах. Однако образ духа зла получился у него мельче, чем это рисовала его творческая фантазия. Мефистофель угловат, резок, силуэт его сухощавой, собравшейся в комок фигуры выразительно очерчен, в лице сквозит усталость, горечь, скептическая усмешка. Но все это передано в формах, больше присущих камерной скульптуре, статуэтке, тогда как замысел требовал широты, размаха.

Сильную сторону произведения Антокольского из цикла, о котором идет речь, следует видеть в том, что отвлеченная идея не заслоняет в них черты жизненной реальности. В первую очередь это относится к «Смерти Сократа» и «Спинозе». Работая над «Смертью Сократа», Антокольский ознакомился со всеми доступными античными источниками; создавая «Спинозу» — с биографическими сочинениями, воспоминаниями современников, прижизненными портретами философа. Остальное было делом чувства и воображения.

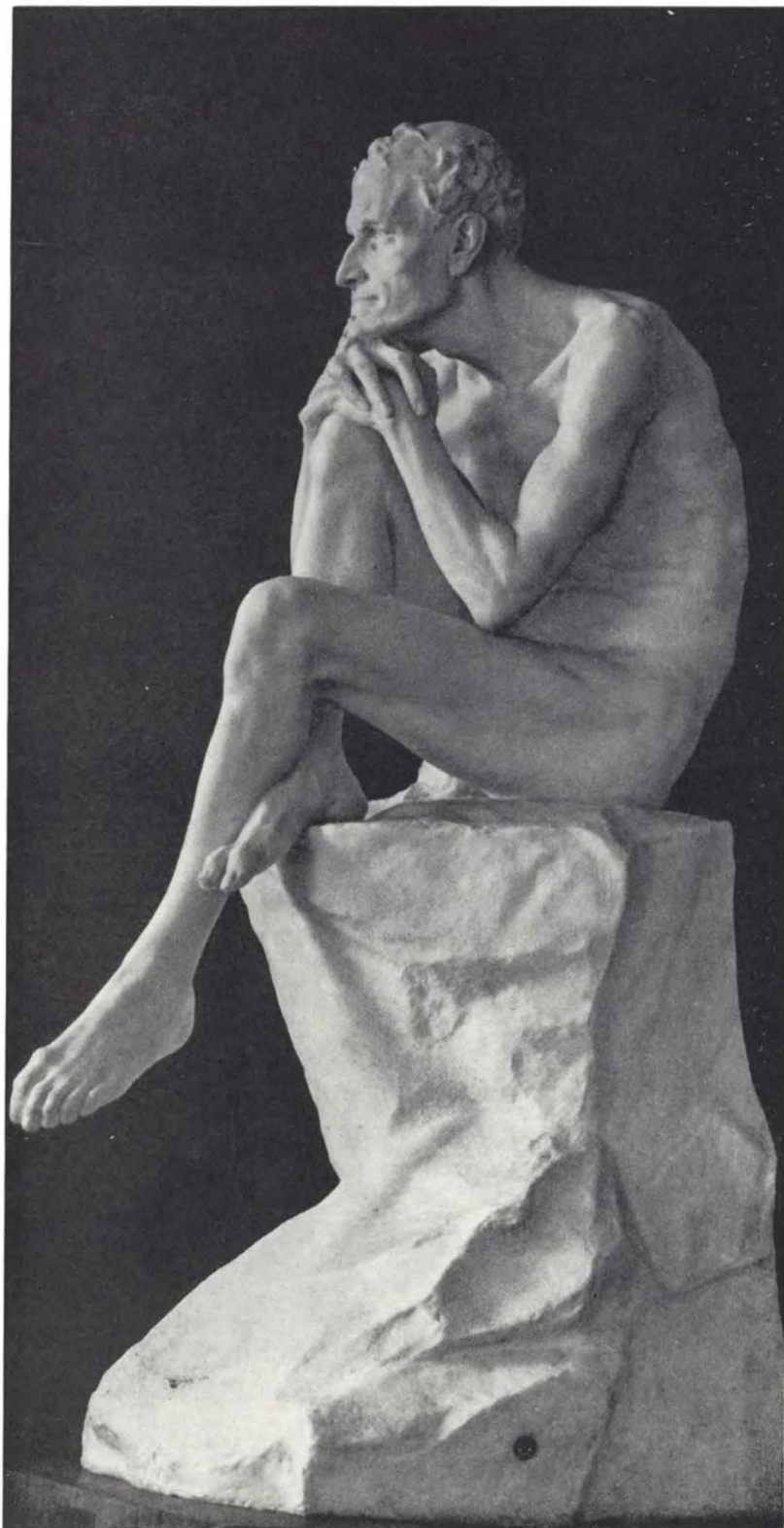
«Смерть Сократа» (*стр. 243*) — первая из статуй, в которой еще до «Мефистофеля» Антокольский изобразил тело полуобнаженным. Хитон, широкими складками драпирующий фигуру, открывает грудь и руки Сократа. Их плотные, хорошо моделированные формы оттеняют вялую безжизненность тела. В пластическом

¹ Письмо В. В. Стасову. Сорренто, 9 июля 1874 года; письмо Е. Г. Мамонтовой. Искра, 5 августа 1874 года.— В кн.: «Марк Матвеевич Антокольский...», стр. 166 и 173.

² Письмо В. В. Стасову. Париж, 15 декабря 1885 года.— Там же, стр. 550.

отношении фигура Сократа — одна из наиболее интересных у Антокольского. Пластическая характеристика тела человека служит здесь главным выразительным средством. Другой вопрос — самая трактовка образа. Для нас, как и для современников Антокольского, она остается спорной. Скульптор представил Сократа в смертный час. Чаша с цикутой уже выпита. Отяжелевшее тело сползает с кресла. Голова упала на грудь, ноги безвольно вытянулись. В его «Сократе» мы видим не пример жизни философа, а пример его смерти. Есть какое-то противоречие в том, что мыслитель изображен уже неспособным мыслить, в момент перехода в небытие.

В «Спинозе» (стр. 244), напротив, все усилия Антокольского направлены на то, чтобы погрузить нас в мир духовной жизни философа. Образ Спинозы буквально проникнут этим чувством духовности, с преобладающим выражением грустной задумчивости, мечтательного созерцания. Глубоко усевшись в кресло, вобрав голову в плечи и сложив на груди тонкие кисти рук, Спиноза весь ушел в себя. Внешние атрибуты здесь мало что прибавляют



М. Антокольский. Мефистофель. Мрамор. 1883 год.

Гос. Русский музей.

к внутреннему содержанию этого исторического образа. Костюм Спинозы в точности соответствует голландской одежде XVII столетия; он скрывает хилое тело юноши, утопающее в его складках. Антокольский не отступает от педантичного изображения даже второстепенных деталей, исторических и бытовых. Но он верен и своему стремлению к правде портретного образа, правде характера. В «Спинозе», которого он любил больше других своих произведений, это проявляется наиболее тонко и глубоко.

Антокольский был, безусловно, наделен даром портретиста, но это был своеобразный дар. Может показаться странным, что скульптор, замыслам которого часто сопутствовало стремление передать душевные движения и которому многое удавалось в работе над историческими портретами, был столь неудачлив в портретах современников. Антокольскому принадлежит целый ряд портретов, выполненных с натуры, в том числе бюсты С. П. Боткина (1874), И. С. Тургенева (1880, оба в Гос. Русском музее), В. В. Стасова (1872, Институт русской литературы АН СССР. Пушкинский Дом) и др. Но ни один из них нельзя назвать глубоким, ни один не подымается до уровня исторических портретов Антокольского. Видимо, дело здесь в самом его подходе к этим жанрам, в оценке их идейно-художественных возможностей. Портретную скульптуру, в узком смысле слова, Антокольский ставил безусловно ниже тех произведений, в основе которых лежала обобщающая историческая идея, драматический сюжет, представление об идеале. Дать выражение всему этому было для Антокольского много важнее, чем решить собственно портретную задачу, от которой в иных случаях он и вовсе отказывался.

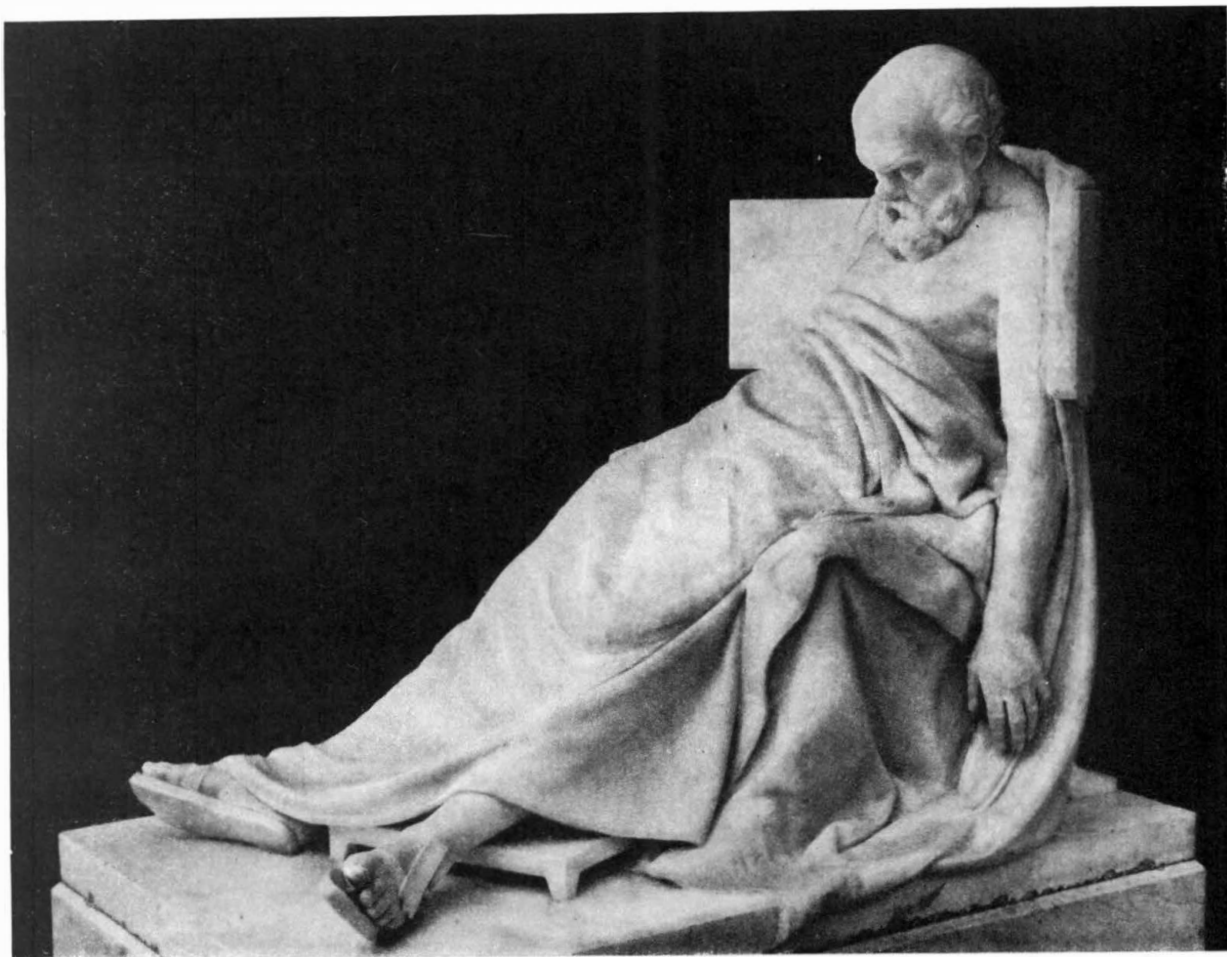
Одной из последних работ, воплощавших гуманистический идеал Антокольского, явилась «Христианская мученица» (1887, Гос. Третьяковская галерея; *стр. 246*). Статуя представляет девушку, которая после того, как язычники ее ослепили, еще с большей верой обращает к богу все свои помыслы. Эту работу, известную также под названием «Не от мира сего», Антокольский сравнивал со «Спинозой», находя в них духовное сродство. Но в «Христианской мученице» нет той внутренней значительности, того «парения души», которые есть в «Спинозе». В ней слишком много сентиментальности, даже несколько слащавого умиления. Эта большая мраморная статуя кажется во многом искусственной, и ее содержание не оправдывает ее размера.

В применении именно к этому женскому образу особенно верны слова Стасова, который находил, что в 70-х годах Антокольский «как-то стал склоняться к „итальянизму“ в скульптуре; от реализма он начал обращаться (иногда) к итальянской идеальности задач и к условности форм, к итальянскому лжедраматизму выражения»¹.

О том, что влияние Италии на Антокольского не всегда было благотворным, говорил и Крамской². При этом, разумеется, надо иметь в виду не искусство ста-

¹ В. Стасов. Марк Матвеевич Антокольский. Биографический очерк, стр. XXVI.

² Там же, стр. XXX.



М. Антокольский. Смерть Сократа. Мрамор. 1875 год.

Гос. Русский музей.

рых мастеров, а современное итальянское искусство, к которому и сам Антокольский относился критически, не находя в нем ни глубины, ни серьезных замыслов, а только внешний блеск. Позднее этот критический взгляд был распространен им и на французское искусство. Антокольский считал, что французская скульптура «заснула 50 лет назад»¹. У современных итальянских и французских скульпторов он мог почерпнуть не идеи и не метод, совершенно ему чуждые, а только технику. Но вместе с более совершенной техникой в его работы проникают порой черты внешней красоты. Антокольский подходит к той грани, за которой незаметно для него самого стираются различия между требованиями реализма и безличной салонной скульптурой.

¹ Письмо В. В. Стасову. Париж, получено 23 апреля 1881 года.— В кн.: «Марк Матвеевич Антокольский...», стр. 424.



М. Антокольский. Спиноза. Мрамор. 1882 год.

Гос. Русский музей.

Однако Антокольский, отнюдь не утративший своего прежнего понимания задач искусства, вновь возвращается к русской исторической теме. Самые значительные произведения последнего периода его творчества — это «Нестор-летописец» (1889, гипс; 1890 — бронза в Гос. Третьяковской галлерее, мрамор в Гос. Русском музее) и «Ермак» (1891, Гос. Русский музей). Произведения эти явились выражением его дум о России. «...Моя мечта,— писал Антокольский за год до смерти,— (одна мечта!) на старости посвятить последние мои годы воспеванию великих людей русской истории... Этим я начал, этим хотел бы покончить»¹.

Собственно говоря, с мыслями об историческом прошлом России, как об этом свидетельствуют его письма, Антокольский никогда не расставался. На протяжении многих лет он вынашивал образы Александра Невского, Дмитрия Донского, Ярослава Мудрого, Пугачева. С ними, как прежде с «Иваном Грозным» и «Петром», он связывал свое представление об узловых событиях русской истории. Но жизнь за границей, чувство оторванности от России очень затрудняли, а порой делали и просто невозможным осуществление его творческих планов.

«Нестор-летописец» Антокольского (стр. 247) — небольшая статуя, но работа над ней продолжалась несколько лет. Можно полагать, что прообразом Нестора явился пушкинский Пимен из «Бориса Годунова». Во всяком случае Антокольский стремился к изображению той же, что у Пушкина, отрешенности от мирской суеты, просветленной мудрости. Фигура эта типична, и в ней, несомненно, есть

¹ Письмо В. В. Стасову. Париж. 12 марта 1901 года.— Там же, стр. 870.

национальный колорит. Однако характеристика статуи в целом недостаточно рельефна, а в приемах исполнения — в общей композиции, как и в отделке некоторых деталей, — ощущается известная вялость.

«Ермак» (стр. 249) задуман как воплощение русской смелости, удалства, стихийной народной силы. В этом отношении он близок героям суриковских полотен. Но сходство это больше внешнее, чем внутреннее. Стеганая шапка древнерусского воина, кольчуга и «зерцало», защищающие грудь Ермака, боевой топор, зажатый в руке, — всех этих исторических атрибутов еще мало, чтобы создать достоверный исторический образ. В отличие от героев Сурикова, которые являются участниками исторического действия, его движущей силой, у Антокольского Ермак как бы позирует, фигура его статична, и мы не находим в нем того исторического содержания и героического подъема, которые могли бы быть связаны с этой темой.

Исторические работы Антокольского последнего периода, безусловно, уступают его ранним произведениям. Им не хватает глубины исторического содержания. Археологическая точность преобладает в них над исторической правдой, тогда как, например, в Петре, созданном в лучшую пору его деятельности, соотношение было обратным.

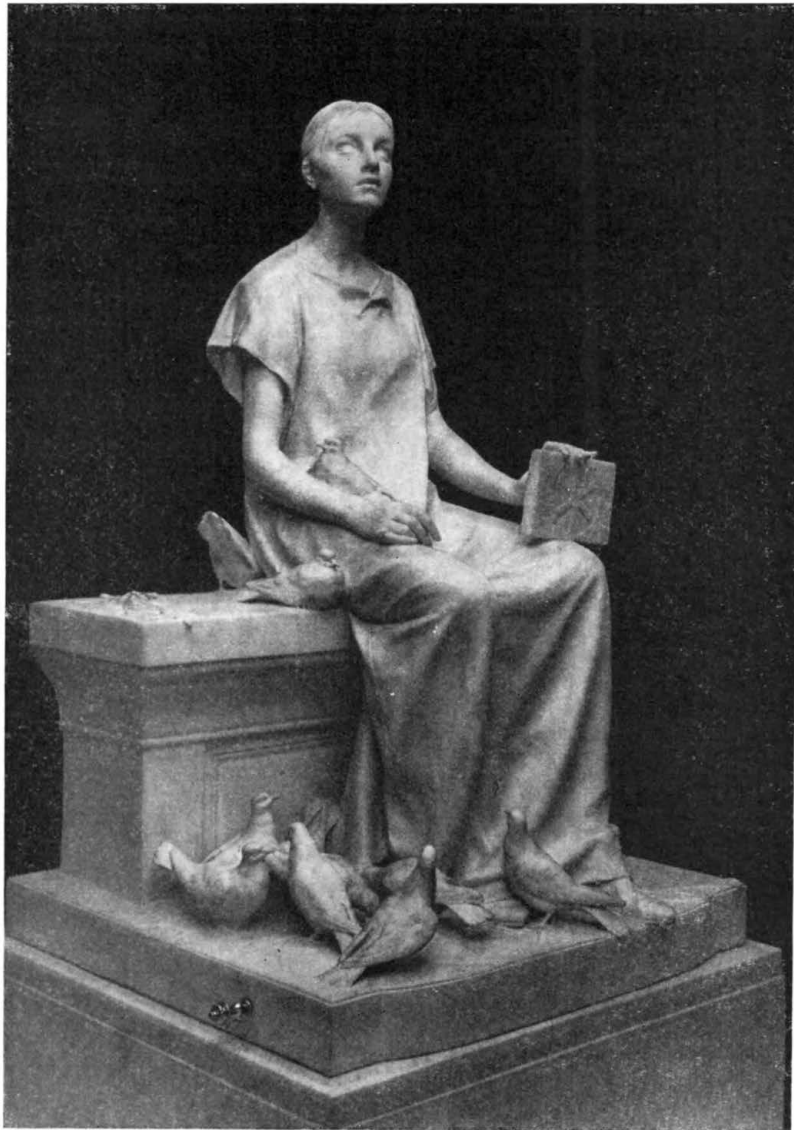
Логика работы над историческими портретными статуями, их смысл и назначение не раз заставляли Антокольского задумываться над проблемами памятника. К распространенным типам, к традициям памятников, разрабатывавшимся в современной ему скульптуре, он относился с предубеждением. Он находил, что все памятники, какие ему приходилось видеть в Европе, отмечены печатью рутины. Но что мог он им противопоставить в условиях упадка монументальной скульптуры? Его статуи, за исключением «Петра», трудно представить себе в качестве памятников. Произведения Антокольского нельзя назвать камерными, но и понятие монументальных к ним не подходит. Антокольский не мыслил, если можно так выразиться, в формах монументальной скульптуры и не владел ими. Художественные законы, по которым создается памятник, были ему, конечно, известны. «...Всякое содержание, — писал он, — требует не только своей формы, своего размера, но даже своего места, где ему соответствует быть...»¹ Именно поэтому он не хотел, чтобы его «Христос» был поставлен на воздухе в открытом пространстве², и считал совершенно неподходящим местом для «Спинозы» площадь города³. Его замыслы и самый язык его произведений не были рассчитаны на пространство улиц, на связь с архитектурными ансамблями.

В этом надо видеть главную причину неудач, постигших Антокольского и в его работе над проектами памятников А. С. Пушкину (1874—1875) и первопечатнику Ивану Федорову (1883).

¹ Письмо В. В. Стасову. Рим, 13 (25) апреля 1877 года. — В кн.: «Марк Матвеевич Антокольский...». стр. 312.

² Письмо И. Е. Репину. Рим, 15 (27) октября 1875 года. — Там же, стр. 249.

³ Там же, стр. 312.



*М. Антокольский. Христианская мученица.
Мрамор. 1887 год.*

Гос. Третьяковская галлерей.

слишком много неподходящих для памятника жанровых моментов.

Антокольский выступал и с другими проектами памятников, которые в большинстве случаев не получили осуществления. Чаще ему удавалось доводить до конца надгробные памятники, вроде надгробия княжны М. А. Оболенской (1874) на римском кладбище Monte testaccio или дочери Терещенко на кладбище в Киеве. Но работы эти не принадлежат к числу значительных.

¹ Письмо И. Крамского неизвестному. Петербург, 29 ноября 1882 года.— В кн.: «И. Крамской. Письма», т. 2. М., 1937, стр. 239.

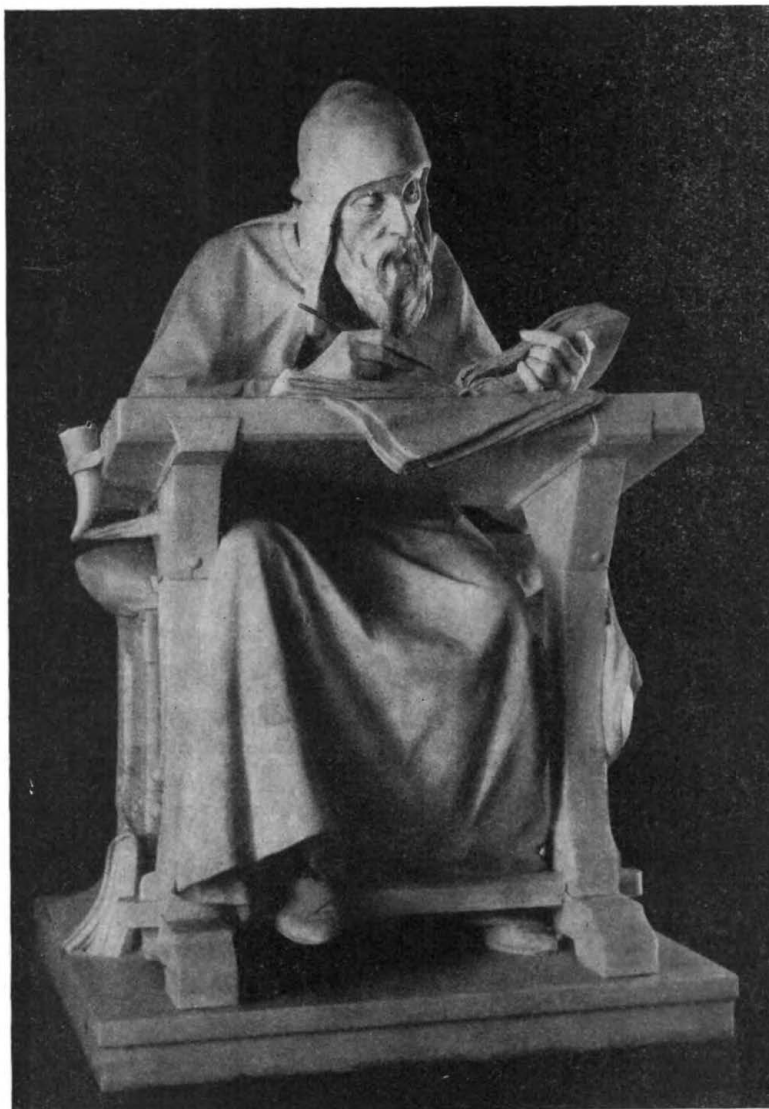
Эскизный проект памятника Пушкину представлял поэта сидящим с записной книжкой на вершине скалы, в то время как многочисленные герои его произведений — Татьяна, Борис Годунов, Дон Жуан, Пимен и другие — поднимаются к нему по тропинке, образуя целое шествие. Причина неудачи заключалась главным образом не в самом замысле, а в недостатках пластического решения. Крамской в качестве члена конкурсной комиссии, рассматривавшей проекты памятника Пушкину, объяснял неудачу Антокольского тем, что он «перестунил главные основы и границы скульптуры и пытался расширить свои средства до получения эффекта живописного»¹. Искания Антокольского, видимо, шли здесь в том же направлении, что и в его первых горельефных композициях.

Относительно эскиза фигуры первопечатника Ивана Федорова следует сказать, что в нем было

Понятно, что место Антокольского в русской скульптуре второй половины XIX века определяется не такими работами, в которых он еще зависел от влияния салонной и академической скульптуры, а теми произведениями, где проявились принципиально новые возможности и новые черты реалистического искусства этого времени. В своем понимании задач художественного творчества Антокольский шел по пути передовой эстетической мысли, и его лучшие произведения оказались способными проникнуть в сложные области истории и морали. Роль его тем более велика, что из всех скульпторов второй половины XIX века он один поднялся до того уровня, на котором стояли в этот период выдающиеся мастера русской живописи.

Трудно переоценить значение Антокольского для русского искусства второй половины XIX века, для формирования новых, реалистических традиций в скульптуре. Однако он, так же как и другие скульпторы того времени, не в силах был возродить искусство памятника. В работе над памятниками явственно обнаруживается упадок традиций монументальной скульптуры. Памятники этого периода немногочисленны, и среди них почти не встречается значительных произведений. Строительство монументов все реже ставится в связь с архитектурой города. Кризис, который переживает искусство памятника, особенно заметен на фоне достижений предшествующих ста лет.

Характерно, что наибольшей известностью, как автор трех крупнейших памятников второй половины XIX века, пользовался М. О. Микешин, который был



М. Антокольский. Нестор-летописец. Мрамор. 1889 год.

Гос. Русский музей.

не скульптором, а всего только посредственным художником-баталистом и иллюстратором¹. Для осуществления своих проектов, представлявших собой лишь более или менее подробные графические эскизы будущих монументов, Микешин прибегал к услугам скульпторов-профессионалов. По его заданиям работали М. А. Чижов, А. М. Опекушин, Г. Р. Залеман, Н. А. Лаврецкий, А. Л. Обер и другие.

Первый памятник, сооруженный по проекту Микешина в 1862 году, посвящен тысячелетию России (стр. 253)². Местом для него была выбрана площадь Новгородского кремля, в непосредственной близости от Софийского собора. Модель для памятника сделал скульптор Чижов (в то время еще ученик Академии художеств). Стасов отметил, что в создание этого памятника «Микешин внес самую легкую дозу собственного творчества. Все остальное сделано другими художниками. Он очень любил пользоваться трудом товарищей и приятелей»³.

Памятник состоит из двух основных частей: верхней — бронзовой, имеющей форму царской державы, с девятнадцатью фигурами вокруг нее, и нижней — гранитной, расширяющейся наподобие колокола и опоясанной лентой барельефов, включающей более ста фигур.

Верхние фигуры олицетворяют шесть главных эпох русской истории — от Рюрика до Петра, нижние — представляют известных государственных деятелей, военачальников и героев, писателей, художников и вероучителей, которые обозначены в программном перечне имен как «просветители»⁴. К этой массе исторических фигур, подчас не лишенных выразительности, прибавляются фигуры надуманные, аллегорические, образующие невероятное смешение лиц, событий, эпох.

Замысел монумента «Тысячелетие России» столь же обширен, сколь противоречив и нестроен. Уже при первом взгляде бросается в глаза сплетение исторической идеи памятника с идеями самодержавия и православия. По своему характеру памятник близко подходит к произведениям академической скульптуры. В его решении видны типичные для псевдоклассицизма приемы композиции, заученные шаблоны поз и жестов. О какой-либо стилевой связи монумента с историческими ансамблями Новгорода говорить не приходится. Соседство с ними только оттеняет его эклектический характер и многословие. В свое время памятник не случайно вызвал отрицательную оценку критики (Крамской, Стасов)⁵.

¹ Микешин Михаил Осипович (1836—1896). Учился в Академии художеств в батальном классе Б. П. Виллевалде с 1852 по 1858 год.

² Проекты памятника, по конкурсу в 1859 году, рассматривались Советом Академии художеств. На конкурсе, который привлек многих участников, фигурировало свыше 50 проектов. См.: «Описание памятника тысячелетию России». — Приложения к Месяцеслову на 1862 год. СПб., 1861, стр. 71.

³ Цит. по статье: А. Самоилов. Николай Акимович Лаврецкий. 1837—1907. — В сб. «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 359.

⁴ См. «Описание памятника тысячелетию России», стр. 71—73.

⁵ Все же при определенных обстоятельствах памятник «Тысячелетию России», напоминавший о ее многовековой истории и ее выдающихся деятелях, был созвучен патриотическим чувствам народа. В период Великой Отечественной войны монумент подвергся поруганию и был разобран немецко-фашистскими захватчиками. После войны памятник был восстановлен.



М. Антокольский. Ермак. Бронза. 1891 год.

Гос. Русский музей.

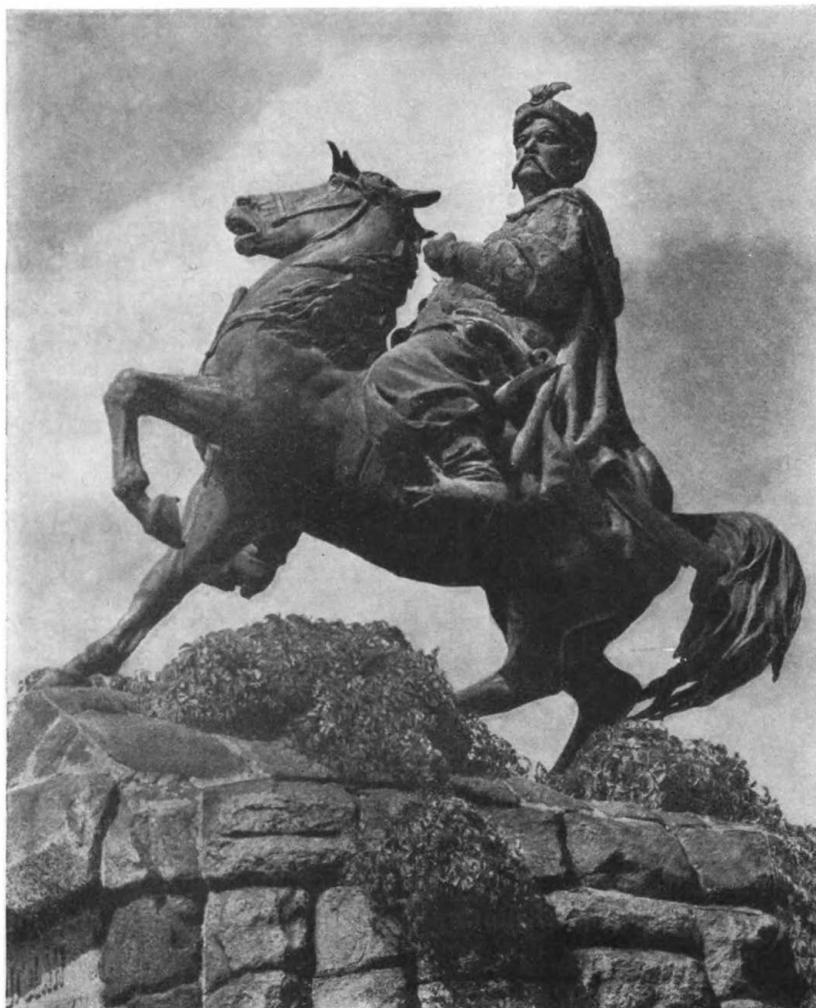
То же многословие, связанное отчасти с академической традицией, отчасти с попытками перенести в область монументальной скульптуры принципы иллюстрационной графики, видно и в памятнике Екатерине II в Петербурге (1873). В общих чертах здесь повторяется и композиционная схема монумента «Тысячелетие России» и его очертания, напоминающие колокол. Роль, которую в памятниках предшествующей эпохи играл рельеф, обычно строго подчиненный архитектурной части монумента, теперь отдана круглым фигурам и группам, утяжеляющим массу памятника и изменяющим его архитектурный строй.

Исполнителями памятника Екатерине II, по проекту Микешина, были М. А. Чижев и А. М. Опекушин. Первому принадлежала фигура императрицы, второму — изображения известных деятелей екатерининского времени. Екатерина II представлена в памятнике со всей официальной пышностью — в мантии и короне, со скипетром и державой в руках. Статуя императрицы занимает центральное положение и заметно выделяется своими размерами; фигуры Суворова, Потемкина, Державина и других лиц, прославивших царствование Екатерины, расположены вокруг и ниже ее, на цоколе памятника. В сравнении с громоздким новгородским монументом, памятник Екатерине II отличается большей собранностью. Обращенный фасадом к Невскому проспекту, он хорошо поставлен на фоне Александринского театра в окружении зелени сквера. Благодаря своей многофигурной композиции он заметно выделяется на фоне однообразных статуй распространенных в то время шаблонных монархических монументов. Однако в нем нет ни цельности, ни строгости классических памятников Петербурга, а при детальном анализе бросаются в глаза и недостатки отдельных фигур — например, вытянутость и вместе с тем тяжеловесность фигуры Екатерины; поверхностно-«костюмировочный» подход к изображению придворных, где на первом плане — не портретные характеристики, а кафтаны и ордена, парики и ленты. «Из-за отсутствия типического в их образах,— пишет исследователь скульптуры Ленинграда Ж. А. Мацулевич,— из-за отсутствия глубокой исторической и психологической характеристики, они кажутся статистами, загримированными и одетыми в костюмы людей XVIII века»¹.

Из памятников, построенных по проектам Микешина, ярче других «Богдан Хмельницкий» в Киеве (бронза, 1870—1888; *стр. 251*)². Памятник этот, как позднее московский памятник Пушкину, сооружен на народные деньги, собранные по подписке. Он поставлен напротив Софийского собора, на площади, где в 1648 году жители Киева встречали славного гетмана. Всадник на вздыбленном коне взлетает на каменный уступ постамента, рука с булавой торжественно простерта, призывая к единению с Россией. Этому динамическому мотиву памятник более всего обязан своей выразительностью. Характерно, что в первом проекте памятника под

¹ Ж. Мацулевич. Монументальная и монументально-декоративная скульптура Ленинграда. Л., 1954, стр. 21.

² Статую по проекту М. О. Микешина лепили скульпторы П. А. Велионский и А. Л. Обер.



*М. Микешин. Памятник Богдану Хмельницкому в Киеве.
Бронза. 1870—1888 годы.*

скалой постамента были изображены бандурист, в котором замечалось сходство с Тарасом Шевченко¹, и три другие фигуры — русский, белорус и украинец.

Некоторыми чертами памятник Богдану Хмельницкому напоминает о прекрасных традициях конного монумента в русской скульптуре, но одновременно он свидетельствует и о снижении этих традиций. Главное, чего недостает произведению Микешина, — это чувства исторических масштабов образа, чувства большой пластической формы. В изображении коня и всадника ощущаются пропорции станковой скульптуры. Утрачено понимание связи памятника с пространством площади.

В этом отношении немногим отличаются от микешинских и другие памятники этого времени, как, например, памятник адмиралу И. Ф. Крузенштерну (1874)

¹ О попытке Микешина включить образ Шевченко также в ансамбль монумента «Тысячелетие России» упоминает в своих «Письмах с дороги» С. Т. Коненков. — «Советская культура», 1965, 22 июня, № 73.

в Петербурге работы И. П. Шредера или памятник героям Плевны (1877) в Москве, сооруженный по проекту В. О. Шервуда.

Москва, и прежде небогатая памятниками, во второй половине XIX века не получает ничего примечательного, за исключением монумента А. С. Пушкина (бронза, 1880; *вклейка*). Его создатель А. М. Опекушин¹ получил известность единственно благодаря популярности своего московского, действительно хорошего памятника.

Впервые мысль о памятнике поэту возникла в 1860 году, в дни юбилея Царскосельского лицея, слава которого прямо связана с именем Пушкина. Но прошло более десяти лет, прежде чем началась деятельность комитета по сооружению памятника. Первоначально имелось в виду поставить памятник в Царскосельском лицейском саду, но это место сочли слишком уединенным. Рассматривался и вопрос о Петербурге. Но здесь, из-за обилия памятников, казалось трудным подобрать достойное Пушкина место. Москва была признана наиболее подходящей: здесь Пушкин родился и жил до 12 лет, здесь возникли его первые литературные связи. Кроме того, в Москве постоянно бывали приезжие люди из разных концов России, и это должно было придать памятнику «значение вполне народного достояния»².

Вопрос о правах Москвы и Петербурга на памятник Пушкину был предметом дискуссии в современной прессе. Выбор места рассматривался как важное предварительное условие работы над памятником. В 1872 и в 1874 годах один за другим прошли два конкурса. На последнем этапе было предложено конкурировать авторам относительно лучших проектов — А. М. Опекушину и П. П. Забелло. Комиссия, куда входили архитектор Д. И. Гримм, скульптор Н. А. Лаврецкий и живописец И. Н. Крамской, решила вопрос в пользу модели Опекушина, «как соединившей в себе с простотой, непринужденностью и спокойствием позы тип, наиболее подходящий к характеру наружности поэта»³.

Со времени открытия памятника, который был удачно поставлен в конце Тверского бульвара, лицом к площади, он так прочно вошел в наше сознание, что образ Пушкина уже невольно ассоциируется с произведением Опекушина. Скульптор сумел сделать позу Пушкина непринужденной, исполненной внутреннего достоинства, сумел найти сдержанный жест, выразительный наклон головы. Застылость, обычная для официальных монументов, смягчена здесь свободной постановкой фигуры, удачно найденным мотивом движения и тем настроением меланхоли-

¹ Опекушин Александр Михайлович (1841—1923). Учился у профессора Д. Иенсена, в основанной им скульптурной мастерской. В 1873 году получил звание академика за статую Петра I. Н. Н. Врангель называет его «плохим техником», исполнившим ряд «безамысловатых» памятников (см.: Н. Врангель. История скульптуры. — В кн.: И. Грабарь. История русского искусства, т. 5. М., [1913], стр. 382). Для примера можно назвать памятник Лермонтову в Пятигорске (1889) или памятник Н. Н. Муравьеву-Амурскому в Хабаровске (1891).

² Я. Грот. Исторический очерк сооружения памятника Пушкина. — В кн.: «Труды Я. К. Грота. Очерки из истории русской литературы». Т. 3. СПб., 1901, стр. 165.

³ Там же, стр. 168.



А. Опекушин. Памятник А. С. Пушкину в Москве. Бронза. 1880 год.

ческого раздумья, которое Опекушину удалось запечатлеть в лице и фигуре поэта¹. Опекушину безусловно посчастливилось вдохнуть живое начало в свое творение.

В ходе работы над статуей Опекушин благополучно преодолел трудности моделировки фигуры. Широкий плащ с трех сторон драпирует ее, оставляя открытой только спереди, где однообразие вертикальных складок сменяется оживляющими диагональными и горизонтальными линиями костюма и пышно повязанного шейного платка. Траптовка этих аксессуаров, как, впрочем, и весь строй памятника, его неброский силуэт, масштаб фигуры и постамента, говорит о том, что он создавался в расчете не на открытую площадь, а на небольшую архитектурную площадку и замкнутое зеленое пространство².

В памятнике Пушкину, отчасти благодаря его известной камерности и умело найденной связи с деревьями бульвара, была достигнута цельность решения, тогда как в других памятниках второй половины XIX века попытки связать монумент с архитектурой города обычно терпели неудачу. Памятник перестал быть частью архитектурного ансамбля, архитектура же перестала быть той почвой, на которой могла развиваться монументальная и монументально-декоративная скульптура.

Еще в середине XIX века многие скульпторы были привлечены для оформления храма Христа Спасителя в Москве. Несмотря на большое количество работ, о каких-либо значительных достижениях монументально-декоративной скульптуры



М. Микешин. Памятник «Тысячелетие России» в Новгороде. Бронза, гранит. 1862 год.

¹ Вариант статуи Пушкина был поставлен в 1884 году в Петербурге на Николаевской улице (ныне Пушкинская). Этот памятник значительно уступает московскому.

² С этой точки зрения перенесение памятника в центр площади вряд ли оправдано.

в этом случае говорить не приходится. В дальнейшем храмовое зодчество и во все не дает никаких новых примеров синтеза в широком масштабе. Не дают их во второй половине XIX века и другие виды архитектуры. Утилитаризм, с одной стороны, эклектическая вычурность, с другой, были мало благоприятны для развития монументально-декоративной скульптуры.

«Здания в стиле псевдоренессанса декорируются иногда статуями и вазами в нишах (Сельскохозяйственный музей, 1860) или гермами. Если барельеф встречается изредка на „эклектичных“ зданиях, то лишь в виде лепных орнаментальных деталей, ничтожных по своему значению (например, здания Консерватории и Политехнического института в Ленинграде, 1890-е годы). Из рук художников это дело переходит к ремесленникам-лепщикам»¹. Как видно, в искусстве создания городских ансамблей монументальная скульптура второй половины XIX века уже не играет той роли, которая принадлежала ей в начале столетия. Вместе с тем, в силу рассмотренных выше причин, ее роль оказалась ограниченной и в той области, где она утверждала новые идейно-художественные принципы.

Творчество таких сторонников нового реализма в скульптуре, как С. И. Иванов, М. А. Чижов, Ф. Ф. Каменский, представляло собой лишь внешнюю параллель живописи передвижников. В сущности, оно редко выходило за рамки будничных жанровых сцен и не было способно к широким обобщениям. После расцвета русского классицизма только Антокольский выступил во второй половине XIX века как крупный мастер.

Новая эстетическая программа искусства, так полно и глубоко воплощенная в живописи, для скульптуры оставляла лишь ограниченное поле деятельности. Характерно, что на передвижных выставках скульптура, вообще игравшая очень скромную роль, встречалась крайне редко. В этом можно видеть объяснение тому вниманию, которым пользовались даже посредственные работы скульпторов. Скульптура второй половины XIX века, если говорить о ней в целом, не смогла создать произведения, равные по своему общественному значению и по своей художественной ценности произведениям Перова и Крамского, Репина и Сурикова. Достижения скульптуры не могут идти в сравнение с достижениями живописи. Поэтому скульптура второй половины XIX века в значительно меньшей степени, чем живопись, способствовала движению русского искусства по новому пути.

А. Ромм. Русские монументальные рельефы. М., 1953, стр. 83.



ГЛАВА ТРЕТЬЯ



**АРХИТЕКТУРА
И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ПРОМЫШЛЕННОСТЬ**



АРХИТЕКТУРА

М. А. Ильин и Е. А. Борисова



Развитие капитализма в России после реформы 1861 года не могло не отразиться на архитектуре. Рост производительных сил, расширение торговли и промышленности не только привели к усовершенствованию старых и появлению новых типов сооружений — вокзалов, пассажей, крытых рынков, доходных домов, новых по характеру больниц и школ, — но и изменили идейно-образную сторону архитектурно-художественных исканий.

Несмотря на широкий размах строительства, архитектура того времени справедливо расценивается в художественном отношении как архитектура упадка. Она почти не восприняла влияния тех передовых демократических идей, которые способствовали появлению подлинно народных произведений живописи, музыки и литературы. Отсутствие больших положительных идей в архитектуре вывело ее за рамки большого искусства, а все возрастающая материальная зависимость архитекторов от частных предпринимателей сделала невозможным осуществление крупных архитектурных замыслов. В этом процессе значительную роль сыграла русская буржуазия, выступавшая как основной заказчик многочисленных и разнообразных сооружений. Постепенная утрата простоты и ясности художественного образа в архитектуре, начавшаяся еще в 30—40-х годах XIX века, привела в последующий период к потере единства стиля, к господству эклектики. Это сопровождалось углублением противоречий между прогрессивными завоеваниями строительной техники и неоправданными, громоздкими, чисто внешними декоративными формами. Почти не находили выражения в художественных образах архитектурных произведений утилитарная сторона архитектуры и ее функциональные качества. Более того, новые строительные конструкции и материалы, рациональная планировка сооружений и логичное, связанное с этой планировкой построение объемов маскировались архаичными архитектурными формами. Набор этих форм был ограничен и применялся в сооружениях вне зависимости от назначения последних. Попытки

многих архитекторов внести в оформление современных зданий декоративные элементы, почерпнутые в древнерусском зодчестве, носили поверхностный, эклектический характер и лишь усиливали эти противоречия.

Тяжелое положение сложилось в градостроительстве тех лет. Бурное развитие капиталистической экономики вызвало стихийный рост городов. Сокращение, по сравнению с предыдущими десятилетиями, государственного строительства, резкое уменьшение контроля со стороны государства над частным строительством, растущая спекуляция городскими участками мешали вести планомерную, архитектурно продуманную застройку. Органы городского самоуправления, ведавшие вопросами строительства, действовали в интересах крупных предпринимателей, стремившихся к получению наибольших прибылей. Вопросы эстетического качества архитектурных ансамблей и регулярной планировки городов в этих условиях игнорировались, либо оттеснялись на второй план. Хаотичная застройка городских территорий наложила на облик городов эпохи развитого капитализма специфический отпечаток.

Если в середине XIX века в ряде городов еще делались попытки завершить прогрессивные замыслы зодчих периода классицизма, то теперь широкие градостроительные задачи почти не принимались во внимание. Традиционная планировка старых русских городов, вступающая в противоречие с требованиями капиталистической экономики, непоправимо искажалась. Во многих старых городах особую роль сыграло появление железных дорог. В композицию города вводились вокзалы с прилегающими к ним площадями. Расположение вокзалов и проведение железнодорожных путей в городе совершались часто без учета сложившейся планировки и перспектив развития города. Так, например, в Екатеринославе (ныне Днепропетровск) неудачная постройка вокзала и подводивших к нему путей (1884) сделала невозможным продолжение центральной магистрали города, предусмотренное генеральным планом 1817 года¹. Размещение железнодорожного вокзала определяло также дальнейшую застройку прилегающего городского района и вызывало концентрацию здесь промышленных предприятий.

Несмотря на стремление многих архитекторов придать промышленным сооружениям известную стилистическую характеристику, что, впрочем, выражалось лишь в случайном орнаменте, выполненном в кирпиче, фабричные и заводские комплексы уродовали город. Хаотически расположенные промышленные корпуса с их унылыми нештукатуренными фасадами и дымовыми трубами вторгались резким диссонансом в сложившуюся жилую застройку. С развитием этих предприятий увеличивалось и городское население, городские окраины расширялись, а вместе с тем усиливался контраст между окраинами и центром города.

Несколько большее внимание вопросам планировки городов уделялось в областях, присоединенных к России в XIX веке. В ряде случаев создавались даже

¹ О. Швидковский. Днепропетровск. М., 1960, стр. 30.

специальные генеральные планы городов, правда, несколько схематичные и часто не учитывавшие природных и климатических условий. Таков был разработанный в 1868 году генеральный план Верного (ныне Алма-Ата), по которому вся территория города механически разбивалась мелкой сеткой улиц, пересекающихся под прямым углом¹. В старых городах Средней Азии, имевших древние национальные градостроительные традиции и сохранявших средневековый облик, проектировались новые «европейские» районы, иногда частично изменялся и план старой части города. Например, в Ташкенте к 1870 году европейская часть города насчитывала уже 500 зданий из кирпича-сырца, построенных вдоль обсаженных деревьями улиц-шоссе².

Подобные же работы проводились в крупных городах Закавказья — Тифлисе, Баку, где в этот период осуществлялось благоустройство центральных районов, строились крупные общественные и жилые здания, придававшие этим городам новый, европейский вид.

Характерно, что вопросы городского благоустройства приобретали в те годы большое значение. Это объяснялось как необходимостью улучшить санитарное состояние многих провинциальных городов, так и теми новыми возможностями, которые открывали технические достижения второй половины XIX века. Представление об уровне благоустройства в середине века даже в крупных городах России могут дать следующие цифры: в Харькове в 1854 году, при населении в 54 000 человек, было всего около 720 каменных домов и 4200 деревянных; при этом совершенно отсутствовали канализация, водопровод, освещение улиц³. Более того, еще в 1870 году в Петербурге насчитывалось «до 250 улиц, вовсе не имеющих ни мостовых, ни подземных труб»⁴.

Среди работ по благоустройству значительное место занимало озеленение. Появилось несколько новых скверов в Петербурге — у Исаакиевского собора (1860), у Казанского собора (1865), у Академии художеств, вокруг Румянцевского обелиска (1865), у Адмиралтейства (1872) и у Зимнего дворца (1883). В печати раздавались призывы упорядочить строительное дело в Москве и устранить бесконтрольность городского благоустройства, одним из результатов которой была полная запущенность московских бульваров⁵. Озеленялись и старые провинциальные русские города. Так, например, в Пскове в 1876 году планировался не только городской, но и ботанический сад между новым вокзалом и древней городской стеной⁶.

¹ Характерно, что вопросы застройки при этом также недостаточно продумывались. Так, в том же Верном с 1868 года строились двухэтажные кирпичные дома европейского типа, без учета сейсмических особенностей района. В результате они оказались полностью уничтоженными землетрясением 1887 года. См.: Д. Браги и И. Белоцерковский. Алма-Ата. М., 1950, стр. 8.

² «С.-Петербургские ведомости», 1870, 11 марта, № 69, стр. 2.

³ Там же, 1869, 19 июля, № 196, стр. 2.

⁴ Там же, 1870, 13 февраля, № 44, стр. 1.

⁵ Там же, 1869, 12 июля, № 189, стр. 2.

⁶ А. Я — о. Обзор строительного дела в России. — «Зодчий», 1876, № 6, стр. 72.

Однако многочисленные попытки разрешить путем чисто внешнего городского благоустройства сложнейшие проблемы градостроительства в конечном счете оказывались несостоятельными. Частная собственность на землю, возрастающая дороговизна городских земельных участков и их дробление приводили к нарушению элементарных градостроительных принципов, порождали тесноту и хаотичность городской застройки. Картину такого стихийного строительства в Москве рисует один из современников: «Спекуляция направилась на строительное дело, и Москва получила совершенно другой характер. Все окрестности железнодорожных вокзалов, построенных по окраинам города, обстроились и обстраиваются еще бесконечными рядами деревянных двухэтажных домов, с довольно бестолковым внутренним расположением комнат, обыкновенно наполовину темных, под квартиры служащих на железных дорогах и номера для приезжающих. Дома эти исподволь заполняют все пустыри вне Садовой улицы, опоясывающей Москву. Второй разряд домов составляют постройки во дворах, надстройки третьих этажей на каменных двухэтажных домах старой школы, в пределах между Садовой и Китай-городом... Тут являются также и богатые палаты бывших купцов, нынешних negociантов, решившихся, по примеру К. Т. Солдатенкова, устроить свои дома на европейский лад. Наконец, дома внутри Китай-города, с его узенькими улицами и переулками, обращаются исподволь все в четырех- и пятиэтажные строения, с проходными дворами... В этой части города — будущем московском city — помещается и знаменитый Славянский базар Пороховщикова. Глядя на эту строительную горячку, невольно задаешься вопросами — насколько Москва была подготовлена к подобному строительному перевороту, имела ли она достаточный запас хороших архитекторов, ясно ли понимают эти владельцы пятиэтажных громад всю важность возводимых ими построек? К сожалению, едва ли можно дать на это утвердительные ответы... Дома, которые строят себе на видных улицах богачи, — единственные здания в Москве, которые стоят обсуждения с архитектурной точки зрения»¹.

Необычайно быстро шло вдоль главных улиц столичных городов строительство доходных домов. Например, в Петербурге к 1863 году на всем протяжении Офицерской улицы (ныне Декабристов) от Вознесенского проспекта (ныне Майорова) до Театральной площади оставалось только два деревянных дома². Аналогичная застройка велась на Б. Морской (ныне ул. Герцена) и других центральных улицах Петербурга. Однако именно стремление к увеличению числа доходных домов приводило в конечном счете к полному игнорированию, в особенности в Петербурге, лучших планировочно-градостроительных замыслов, возникших всего лишь за 40—50 лет до того.

Если в 1865 году пространство двора Адмиралтейства, выходявшего к Неве, еще намечали превратить в пристань, то в последующие десятилетия здесь строятся

¹ Л. Даль. Строительная деятельность Москвы. — «Зодчий», 1876, № 4, стр. 39—40.

² «С.-Петербургские ведомости», 1863, 20 июля, № 163, стр. 668.

многоэтажные доходные дома, совершенно искажившие градостроительный замысел обращенной к Неве части Адмиралтейства. В этот же период застраивается огромными рыночными корпусами Сенная площадь, «дополняется» разностильными домами, вопреки единому замыслу Росси, ансамбль Театральной площади в Петербурге. В 1886 году возник даже проект застройки Марсова поля. Печать сообщала, что «в одном проекте предполагено построить к Мойке (народный) городской театр, в другом — здание для Городской думы. От продажи участков под частные дома, до 10 000 кв. саж. предполагено выручить около 1,5 миллионов рублей»¹. Градостроительство, таким образом, отражало анархию частного предпринимательства. Поэтому, несмотря на то, что в этот период и возводились сотни зданий самого различного назначения, не было создано даже подобия художественных ансамблей. Каждое здание проектировалось и осуществлялось изолированно, без учета окружающей застройки. Стремление отдельных мастеров возродить былую монументальность находило выражение лишь в преувеличении размеров зданий и в перенасыщении их фасадов декоративными деталями, заимствованными из поверхностно понятых архитектурных стилей прошлых эпох.

Своего рода эталонами становятся заграничные образцы псевдоренессанса и псевдобарокко, столь обильно насаждавшиеся во Франции времен Второй империи. Пышные парадные фасады, украшенные тесно поставленными колоннами, богатой лепниной и сложными карнизами, предопределяли обязательную симметрию расположения основных частей здания, что нередко противоречило особенностям их назначения и использования. С течением времени эти противоречия усиливались. Нарочитое «богатство» декоративных форм свидетельствовало о все большем упадке вкуса в архитектуре.

Наряду с эклектическим заимствованием стилистических приемов из западноевропейской архитектуры этого времени было характерно и эпигонское обращение к мотивам византийского и древнерусского зодчества. Этому механическому использованию казенно понятых древних форм придавалось неоправданно большое значение, поскольку их применение рассматривалось как возрождение национальных основ русской архитектуры.

В поисках образов, способных утвердить в архитектуре вкусы Николая I и его окружения, еще в 1830—1850-х годах стали обращаться к византийской архитектуре. Уже тогда попытка К. А. Тона создать образ православной церкви средствами византийского зодчества получила официальную поддержку и поощрение. Именно такая архитектура, по мнению правящих кругов, наиболее соответствовала основной официальной идее того времени — «православие, самодержавие и народность». В 1841 году в одном из пунктов строительного устава было указано, что «при составлении проектов на построение православных церквей преимущественно и по возможности должен быть сохранен вкус древнего византийского

¹ «Неделя строителя», 1886, № 12, стр. 4.

зодчества»¹. С этого времени так называемый «византийский стиль» превратился в официальное направление, сохранявшее всю свою силу и в последующие десятилетия.

Однако следует отметить, что формы византийской архитектуры, сочетающиеся нередко с отдельными элементами древнерусского зодчества, придавались, как правило, лишь постройкам церковного характера. В 1863 году, в связи с окончанием в Петербурге Греческой церкви (архитектор М. А. Кузьмин) указывалось, что она имеет «уменьшенные масштабы константинопольской церкви св. Софии»². Построенная на Загородном проспекте в Петербурге часовня также имела фасады, «проектированные в византийском вкусе»³. В 1867 году в Ницце началось строительство часовни в «первоначальном византийском стиле»⁴ по проекту Д. И. Гримма⁵. В подобном же духе возводились соборы на юге России — в Херсонесе (1861—1879; архитектор Д. И. Гримм; *стр.* 263), Севастополе, Киеве. В последнем случае «византийский стиль» возможно был подсказан и историческими ассоциациями, столь ощутимыми в этом древнем городе.

Пристрастие к византийским формам получило свое теоретическое обоснование. Утверждалось, что «византийское искусство... для русского художника... имеет особенное значение», ввиду его тесной связи с историей русского искусства и историей православной церкви⁶.

Систематически насаждаемый сверху казенный «византийский стиль» в прогрессивных кругах русского общества воспринимался критически. «С появлением в свет снимков с византийских церквей в Афинах и Константинополе,— писал один из первых серьезных знатоков древнерусского зодчества архитектор Л. В. Даль⁷,—...оказалось, что сходство наших церквей, построенных в византийском стиле, с настоящими византийскими храмами — более чем сомнительно... Ближайшее знакомство с памятниками русского зодчества, в связи с глубоким

¹ «Неделя строителя», 1882, № 12, стр. 89.

² «С.-Петербургские ведомости», 1863, 3 октября, № 219, стр. 893.

³ Там же, 1860, 2 августа, № 172, стр. 701.

⁴ Там же, 1867, 4 марта, № 62, стр. 3.

⁵ Гримм Давид Иванович (1823—1898). Ученик А. П. Брюллова в Академии художеств. После окончания в 1848 году Академии занимался обмерами архитектурных памятников Кавказа, затем несколько лет провёл за границей (в Греции, Италии, Германии, Бельгии, Англии). Результатом этих поездок была книга «Памятники византийской архитектуры в Грузии и Армении» (СПб., 1859). По возвращении в Россию строил преимущественно церкви, варьируя в них различные мотивы византийской и русской архитектуры. Участвовал в разработке проекта и установке памятника Екатерине II в Петербурге. Занимался вопросами пропорционирования древнегреческой архитектуры и читал соответствующий курс в Академии художеств, где в 1887—1892 годах был ректором архитектурного отделения (см.: «Зодчий», 1898, № 11, стр. 81—85).

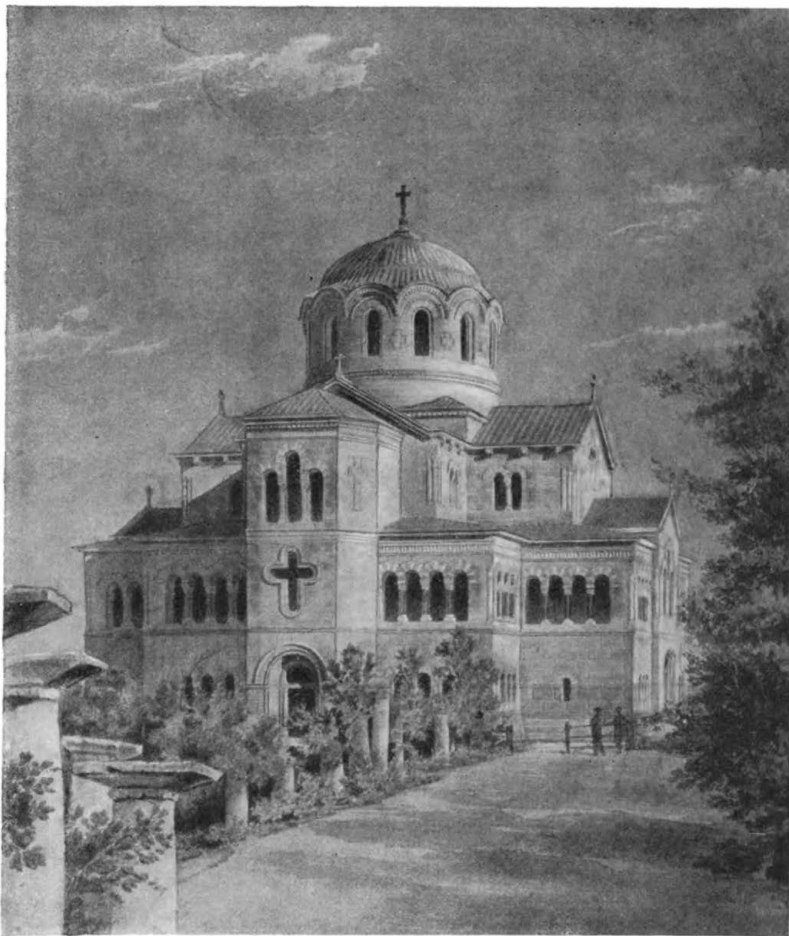
⁶ См. Рецензию на книгу Ч. Тексье и Р. Пуллана «Византийская архитектура». — «С.-Петербургские ведомости», 1865, 16 апреля, № 92, стр. 1.

⁷ Даль Лев Владимирович (1834—1878). Сын известного филолога В. И. Даля. Окончил Академию художеств в 1859 году и до 1866 года жил за границей, изучая памятники архитектуры. Занимался обмерами и реставрацией архитектурных памятников в России, выступал с многочисленными статьями по истории русской архитектуры на страницах журнала «Зодчий». По проекту Л. Даля, уже после его смерти, был осуществлен собор в Нижнем-Новгороде, выдержанный в древнерусском стиле («Зодчий», 1881, № 11, стр. 83—85; № 12, стр. 93—95).

изучением за границей западных средневековых стилей, убедило, что к стилю наших мнимовизантийских построек нельзя применить эпитета русский, потому, что эти архитектурные произведения имели мало общего с настоящим русским стилем». Критикуя «византизирующее» направление, Даль считал, что истина может быть найдена в более углубленном изучении древнерусской архитектуры: «...создавая свои стили, до сих пор еще не позаботились поискать в отечественном зодчестве не только нечто цельное, но даже каких бы то ни было признаков осмысленности»¹.

«...Если мы захотим создать наш собственный, „русский“ стиль,— писал далее Даль,— то подобная задача едва ли не будет тщетным усилием, потому что воссоздать его вполне нам так же невозможно, как итальянцам XVI в. воскресить стиль древнеримский. Все, что мы можем сделать,— это, по примеру Запада, ознакомившегося со своей средневековой архитектурой, обратиться к изучению старинных памятников русского зодчества в отношении исторического происхождения форм и логического сочетания отдельных частей целого архитектурного произведения»².

Аналогичные взгляды на использование форм далекого прошлого в современной архитектуре были высказаны архитектором Н. И. Рошефором. «...Нам необходимо изучать прошлое искусство со смыслом и с прилежанием,— писал он,— не в географическом и хронологическом отношении, как это делается теперь, и не



*Д. Гримм. Церковь в Херсонесе, близ Севастополя.
1861—1879 годы. Перспективный вид.*

Чертеж Д. И. Гримма.

Музей Академии художеств СССР.

¹ Л. Даль. Историческое исследование памятников русского зодчества.— «Зодчий», 1872, № 2, стр. 10.

² Л. Даль. Продолжение указ. соч.— «Зодчий», 1873, № 5, стр. 59.

для того, чтобы постараться воскресить его в наших памятниках и под нашим небом, но для того, чтобы *понимать* его и пользоваться им. Нелепо было бы желать восстановления древних форм, средневекового искусства или произведений академии Людовика XIV-го, потому что в этих формах выражались нравы этого времени, а наши нравы в XIX столетии не похожи ни на греческие, ни на римские; но начала, руководившие художниками прошедших поколений, всегда будут правдивы и неизменны, сколько бы мир не простоял»¹.

Естественно, что подобные высказывания, несмотря на их обоснованность, не могли изменить общего направления архитектуры. Положительное влияние, которое они оказали на русских архитекторов, проявилось лишь в том, что интерес к наследию древнерусского зодчества стал неуклонно возрастать. Впервые начали серьезно изучать забытые произведения древнерусской архитектуры.

Кроме архитектурных памятников, внимание зодчих привлекали предметы русского прикладного искусства, увлечение которыми вскоре превратилось в моду и нашло себе поддержку у ряда специалистов того времени. В. В. Стасов видел в нем аналогию поискам народности в музыке и живописи того времени. Возникло новое архитектурное направление, на первый взгляд порвавшее с официальным «византизмом». Орнаментация предметов прикладного искусства и в редких случаях мотивы деревянной архитектурной резьбы дали пищу для самых фантастических композиций, приносимых в современную архитектуру и интерьер под видом «русского стиля».

Еще в 1850-х годах в районе Новодевичьего монастыря в Москве архитектор Н. В. Никитин выстроил так называемую Погодинскую избу (Погодинская ул., № 12) — небольшой домик со светелкой в мезонине и балконом. Его убранство исходило как из деревянной крестьянской архитектуры Поволжья, так и из несколько фантастических рисунков Г. Г. Гагарина. Проводниками подобной архитектуры стали с начала 1870-х годов архитекторы И. П. Ропет (псевдоним И. Н. Петрова)² и В. А. Гартман³. В Абрамцеве они построили художественную студию (1872) и теремок (бывшая баня, 1873; *стр.* 265). Оба здания, сооруженные из дерева, украшены сухой орнаментальной резьбой, далекой от народного деревянного зодчества⁴. Теми же качествами отличались выставочные павильоны на Поли-

¹ Гр. де Рошефор. Архитектурные беседы.— «Зодчий», 1874, № 4, стр. 42.

² Ропет Иван Павлович (Петров Иван Николаевич, 1845—1908). Ученик А. М. Горностаева. Окончил Академию художеств в 1871 году. Наряду с указанными в тексте выставочными павильонами создал в том же псевдорусском стиле проекты жилых домов, дач, церквей, а также многочисленные эскизы внутреннего убранства и предметов прикладного искусства, оказавшие большое влияние на творчество его современников (см.: «Зодчий», 1909, № 3, стр. 29—30).

³ Гартман Виктор Александрович (1834—1873). Учился в Академии художеств в 1852—1861 годах. Пять лет провел за границей (в Германии, Франции, Италии). Построил деревянный Народный театр на Политехнической выставке в Москве (1872). Кроме выставочных сооружений и эскизов к ним в «русском стиле» построил несколько частных домов в Москве (см.: Н. С о б к о. Виктор Александрович Гартман, архитектор. СПб., 1874). Гартман работал также как театральным декоратором. См. стр. 152 настоящего тома.

⁴ Н. Т и х о м и р о в. Архитектура подмосковных усадеб. М., 1955, стр. 219.

технической выставке в Москве (1872; Гартман), на Международных выставках в Париже (1878; Ропет), в Копенгагене (1888; Ропет) и Чикаго (1898; Ропет).

Это направление в архитектуре, получившее название «ропетовщины», не только распространилось в строительстве временных павильонов, дач и небольших городских домов¹, но и перекочевало вскоре в каменную архитектуру, положив начало так называемому «русскому стилю».

«Русский стиль» получил поддержку журнала «Зодчий». Так, при появлении одного из первых особняков в этом «стиле» (дом Пороховщикова в Староконюшенном переулке в Москве, 1872, арх. А. Л. Гун) корреспондент «Зодчего» писал: «Желательно, чтобы дерево не служило исключительным материалом для построек в русском стиле, но чтобы они возводились из кирпича и в более обширных размерах. Мы не ратуем за изгнание других стилей, но возмущает нас остракизм, которому обречен стиль русский в частных и общественных зданиях... Теперь начало сделано, и если, вслед за постройкой дома г. Пороховщикова, будут воздвигнуты каменные здания в русском стиле, то, по крайней мере, в Москве, не одни постройки допетровской эпохи будут свидетельствовать о существовании самобытного русского зодчества»².

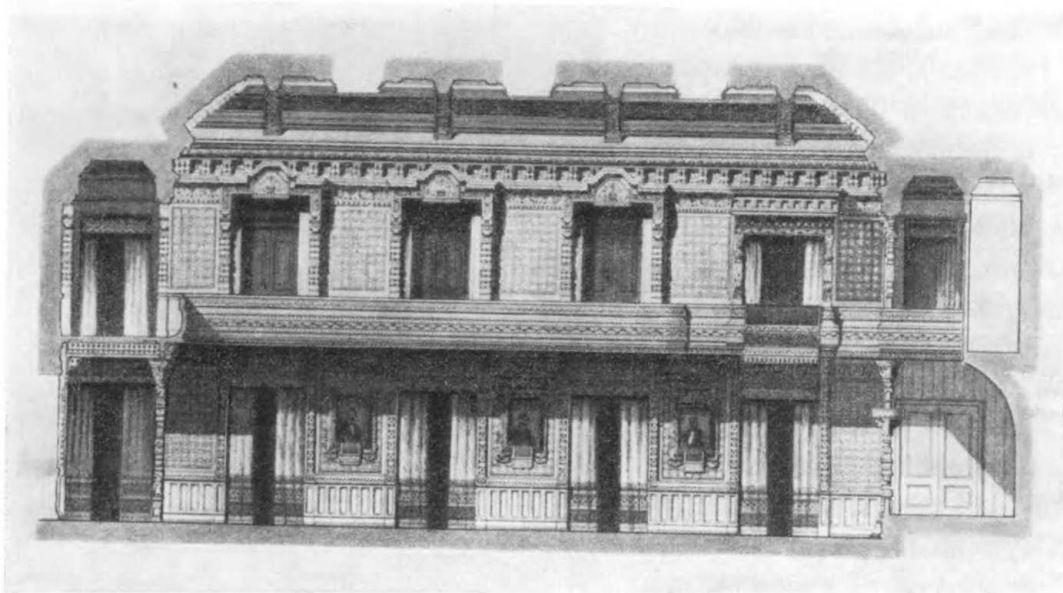
Действительно, в отличие от «византизирующего» направления, в новом «русском стиле» строятся не только церковные, но и общественные сооружения и жилые дома. Так, в Москве, на Ильинке, на углу Биржевой площади в 1875 году было воздвигнуто пятиэтажное здание Троицкого подворья — в то время одно из самых высоких в Москве. Его фасад украшен наличниками, карнизами и тягами,



*И. Петров (Ропет) и В. Гартман.
Теремок в Абрамцеве, под Москвой.
1873 год.*

¹ М. Ильин. Рязань, ч. 1. М., 1956, стр. 172, 173.

² «Зодчий», 1872, № 3, стр. 34.



А. Гун и П. Кудрявцев. Концертный зал ресторана «Славянский базар» в Москве. Начало 1870-х годов. Разрез.

сухими и измельченными, лишь отдаленно напоминающими подлинные формы древнерусского зодчества. Подобная каменная резьба в «русском вкусе», несущая еще влияние византийских мотивов, покрывает также фасады здания Политехнического музея (центральная часть построена в 1875—1877 годах; архитекторы И. А. Монигетти и Н. А. Шохин; *стр.* 283).

В 1870-х годах предпринимались попытки оформить в «русском стиле» многоэтажные жилые дома. Таковы, например, дом № 20 на Фурштадтской (ныне Петра Лаврова) улице в Петербурге (1875—1877; архитектор И. С. Богомолов); дом Басина на Театральной площади в Петербурге (архитектор Н. Н. Никонов). Современники приветствовали подобные попытки¹, хотя архитектура фасадов этих домов, сочетающих произвольно трактованные мотивы деревянной резьбы и вышивки, отражала все то же поверхностное представление о национальном стиле.

«Русский стиль» нашел также применение в интерьерах того времени, где старались выдержать в едином оформлении все предметы внутреннего убранства, включая мелкую утварь. Деревянные панели, карнизы, наличники окон, орнаментированные пропиленной резьбой, дополнялись аналогичной мебелью, поставцами и другими предметами, имитировавшими старинные образцы. Ярким примером использования «русского стиля» в интерьере общественного здания была отделка концертного зала «Славянского базара» на Никольской улице в Москве, осуще-

¹ См.: «Зодчий», 1878, № 2, стр. 25.

ствленная в начале 1870-х годов архитекторами А. Л. Гуном и П. И. Кудрявцевым (стр. 266) ¹.

В 1880-х годах ограниченность подобных опытов уже начинает осознаваться передовыми архитекторами. В 1881 году на заседании Петербургского общества архитекторов Н. В. Султанов говорил: «Стоило, например, Обществу поощрения художников издать русские народные вышивки,— и мы тотчас же перенесли мотивы их на наши деревянные порезки; мало того, в силу необходимости, мы пошли еще дальше и, надо сознаться, пришли к нелепости: у нас появились мраморные полотенца и кирпичные вышивки!! И эти мраморные полотенца и кирпичные вышивки лягут позорным пятном на наше время: они прямо покажут, что в нашем юном искусстве была благородная жажда творить в национальном духе, но не наша себе должного удовлетворения» ².

В самом деле, творческие поиски Гартмана, Ропета и их последователей, стремившихся создать новый национальный стиль на основе русской народной архитектуры, не могли увенчаться успехом, так как они пытались механически внести элементы народного декора в совершенно чуждые им по материалу, конструктивным и функциональным свойствам постройки. Помимо идейной фальши, выражавшейся в старании оформить под народное жилище дома купцов, доходные дома и официальные здания, здесь появилось еще и несоответствие народных форм современным масштабам, новым строительным материалам и конструкциям.

«Ропетовский стиль» к началу 80-х годов был постепенно вытеснен более реакционным официальным направлением «русского стиля». Данное направление, созданное на основе пристального изучения архитектуры XVII века, отличалось еще большей подражательностью. Стремление к использованию декоративных элементов русских памятников XVII века было далеко не случайным. Оно явилось следствием борьбы с академическим «классицизмом», сопровождавшейся ошибочным отрицанием художественной ценности вообще всего созданного в русской архитектуре XVIII — начала XIX веков. Последнее было присуще даже таким прогрессивным деятелям, как В. В. Стасов. Увлечение — в поисках национального стиля — формами допетровского зодчества было результатом этого отрицания. Кроме того, имитация насыщенного декоративными деталями убранства архитектурных памятников XVII века отвечала характерному для эклектики тяготению к всемерному «обогащению» фасадов зданий.

Еще в 1862—1868 годах архитектором Н. И. Козловским была построена колокольня церкви Софии на Софийской набережной в Москве. По-видимому, архитектор в ее очертаниях исходил из завершения Никольской башни, восстановленной в 1816 году после взрыва 1812 года. Декоративные приемы готики соединены здесь с отдельными элементами русского зодчества XVII века (ярусы

¹ См.: «Зодчий», 1874, № 10, стр. 41.

² Н. Султанов. Возрождение русского искусства.— «Зодчий», 1881, № 2, стр. 11.

колонок, кокошники) ¹. Все это создает впечатление эклектичности, которое еще усиливается благодаря сухой прорисовке и измельченности деталей, хотя общим формам и пропорциям памятника нельзя отказать в изяществе.

Постепенно формы «русского стиля» получают все большее распространение. Так, небольшое здание Сергиевской станции Балтийской железной дороги ² (1880; архитектор Н. Л. Бенуа), симметричное в плане, имело центральный ризалит, завершенный трехлопастным закругленным фронтоном, напоминающим закомары. В русском же стиле был выполнен один из конкурсных проектов Курского вокзала в Москве (1886; архитектор Ропет) ³. Целый ряд самых разнообразных по характеру сооружений, построенных в Москве в 1880-х — начале 1890-х годов, — Исторический музей (1873—1883; архитекторы А. А. Семенов и В. О. Шервуд), Московская городская дума (1890—1892; архитектор Д. Н. Чичагов; *стр.* 282), здание Верхних торговых рядов (1889—1893; архитектор А. Н. Померанцев; *стр.* 277) являются характерными примерами этого «архаизирующего» направления в русской архитектуре. Строители стремились возможно точнее повторить в их фасадах детали архитектурных памятников XVII века ⁴.

То, что «русское направление» в архитектуре, имитирующее формы XVII века, заметно усилилось с начала 1880-х годов, объясняется и официальной поддержкой. Начало этому течению было положено конкурсом (1881—1882 годы) на проект храма Воскресения «на крови», на месте убийства Александра II (набережная Екатерининского канала, ныне канала Грибоедова). Александр III остался недоволен результатами первого тура конкурса, так как «все восемь лучших конкурсных проектов» не были составлены во вкусе «русского церковного зодчества» ⁵, а представляли собой, за исключением проекта Л. Н. Бенуа (в стиле барокко), образцы тяжелого по формам «византийского» стиля. В печати появились сведения о «высочайшем желании» следовать в архитектуре этого храма XVII веку, «образцы коего встречаются, например, в Ярославле» ⁶. Соответственно этому требованию, все проекты второго тура конкурса в той или иной мере копировали памятники XVII века.

Заказ получил А. А. Парланд, использовавший в своем проекте искаженные мотивы древнерусского зодчества, почерпнутые в таких разных по характеру памятниках, как церкви Ярославля и собор Василия Блаженного в Москве. Грубые пропорции, сухость и измельченность архитектурных форм, темно-коричневый

¹ «Москва. Архитектурный путеводитель». М., 1960, стр. 503.

² «Зодчий», 1880, табл. 20.

³ А. Максимова. Материалы к истории двадцатилетней деятельности С.-Петербургского общества архитекторов. СПб., 1895, стр. 90.

⁴ Стремление к буквальному воспроизведению деталей дошло, например, до того, что в заложенном в 1886 году, по проекту Н. В. Султанова, храме в Гефсиманском скиту близ Троице-Сергиевой лавры фасад предполагалось облицевать лекальным кирпичом, отформованным по шаблонам, снятым с кирпичей XVII века («Неделя строителя», 1886, № 40, стр. 4).

⁵ «Неделя строителя», 1882, № 12, стр. 89.

⁶ Там же, 1882, № 15, стр. 115.

облицовочный кирпич и глазированные пятна яркой расцветки обнаруживают всю нарочитость таких заимствований (стр. 269). Если снаружи собор в известной мере повторяет живописную асимметричную композицию древних прототипов, то внутри он представляет собой своего рода обширную базилику-зал, а это, естественно, противоречит избранной «хоромной» композиции, подчеркивая эклектичность псевдорусского стиля.

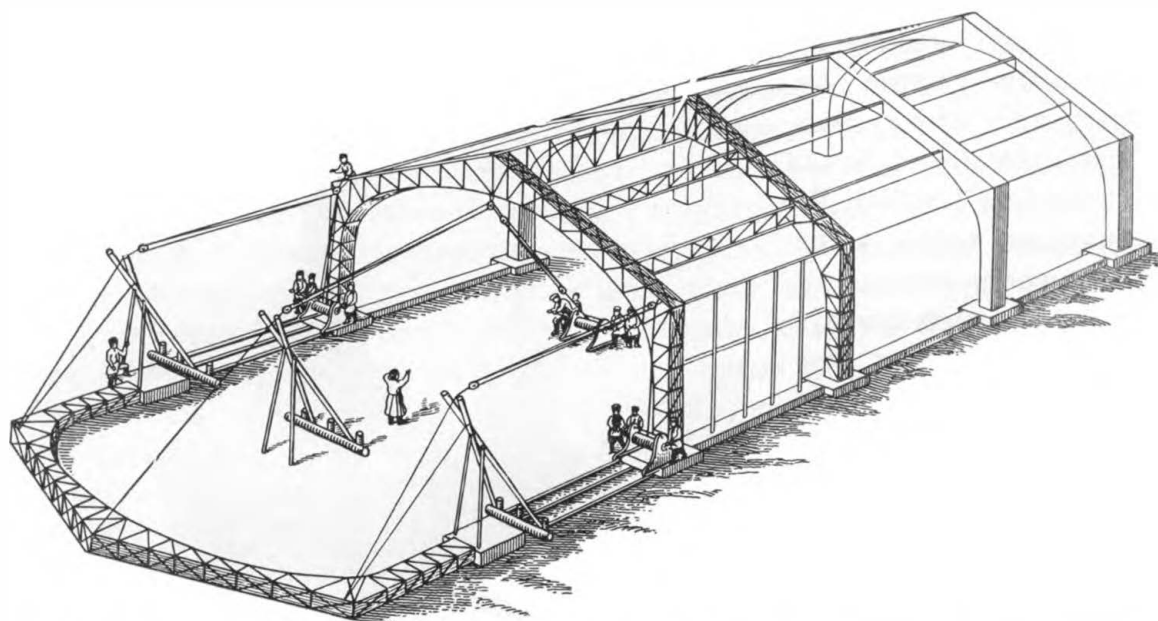
Неудачи «русского стиля» в архитектуре второй половины XIX века, часто замечаемые самими современниками, объясняются не просто незнанием или неизученностью национального наследия. Даже прямое подражание памятникам древнерусской архитектуры не помогало органически возродить русский стиль. Причина была и не в степени одаренности зодчих — многие из них отличались

несомненным талантом, — а в том, что они неправильно ставили, а следовательно, и неправильно решали задачу, одевая новое сооружение в декоративные одежды прошлого. Хотя некоторые исследователи тех лет говорили о бесплодности попыток возродить формы древнерусского зодчества в современной им архитектуре и призывали к изучению его сущности, его внутренних закономерностей, однако на практике архитекторы ограничивались механическим перенесением поверхностно понятых древнерусских форм в проектируемые здания, что, естественно, не могло привести к рождению большого и полноценного направления в архитектуре.

Самое тщательное и грамотное воспроизведение форм древнерусской архитектуры в проектах новых зданий — доходного дома, городской думы, вокзала,



А. Парланд. Церковь Воскресения «на крови» в Петербурге. 1883—1907 годы (проект 1882 года).



*И. Китнер, Г. Паукер и О. Крель. Проект установки металлических конструкций
Сенного рынка в Петербурге. 1883 год. Перспектива.*

больницы, торговых рядов, публичной библиотеки — не могло способствовать рождению целостного художественного образа этих зданий. Архаическая форма вступала в явное противоречие с его современным назначением и масштабами. Узорчье наличников, тяг и карнизов, уместное и привлекательное в небольших палатах XVII века, становилось навязчивым в многоэтажном городском доме, каждый ярус которого отличался от другого количеством и рисунком деталей. Схема небольшого храма, положенная в основу композиции центрального ризалита вокзала, выглядела совершенно чужеродной. Небольшие особняки, казалось бы, близкие по размерам к памятникам древней Руси, все же не могли быть органично решены в «русском стиле», так как они обладали совершенно иной, уже сложившейся композицией частного городского дома. По существу, «русский стиль» в архитектуре был лишь одним из проявлений царившей в ней эклектики.

При всей эклектичности архитектуры 60—80-х годов, неуклонное развитие строительной техники и выдвижение не встречавшихся ранее утилитарных задач способствовали постепенному формированию нового облика отдельных сооружений. Появились своеобразные композиции, существенно изменилось построение объемов зданий. Отчетливо выступает стремление к целесообразной компоновке плана зданий, отвечающей современным требованиям жизни. В архитектуру общественных и промышленных сооружений отныне равноправной частью входят стальные и чугунные конструктивные элементы. Увеличиваются размеры перекрываемых пространств, возрастает площадь остекления (вплоть до создания стеклянных крыш) и т. д. Успехи инженерно-строительного дела находят отклик в печати. Публикуются в журналах и вызывают попытки известного подражания по-

винки зарубежной строительной мысли. Так, например, еще в 1860 году петербургское общество садоводства собиралось построить в сквере у Александринского театра «кристальный дворец, маленькое подобие лондонского», по проекту архитектора Г. А. Боссе. Для его постройки предполагалось применить только чугун и стекло. Проект этого здания считался выдающимся; несмотря на то, что фасад Александринского театра был бы им заслонен со стороны Невского проспекта, современникам казалось, что оно могло составить «одно из украшений города»¹.

В 1864 году внимание привлек составленный архитектором А. И. Жоффри проект нового рынка на Сенной площади (ныне площадь Мира) в Петербурге. Все здание, состоявшее из 554 лавок и 578 ледников и подвалов, было задумано из чугуна и стекла². Однако к строительству Сенного рынка, уже по проекту архитектора И. С. Китнера, приступили лишь в августе 1883 года, что вызвало новые усовершенствования, отмеченные в тогдашней печати. При строительстве этого рынка была применена система конструкций (инженеров Г. Е. Паукера и О. Е. Креля), давшая возможность перекрыть большое пространство без промежуточных опор и горизонтальных затяжек, «всегда вредящих общему виду внутри подобного рода громадных помещений»³. Система состояла из металлических арок (ферм), неподвижно закрепленных в подошве и образующих в совокупности прочное основание для кровли (стр. 270). Любопытно, что это был уже третий случай использования данной конструктивной системы. Впервые она была введена Крелем в кузнице Металлического завода в Петербурге, затем через год, в облегченном виде и с меньшим пролетом — на Художественно-промышленной выставке в Москве (1872).

В торговых сооружениях типа пассажей широкое применение нашли стеклянные кровли с металлической обвязкой. Пример тому — пассаж на Щукином дворе в Петербурге (1864). Он был перекрыт на два ската стеклянной кровлей; металлические рамы остекления были укреплены на железных стропилах⁴.

Железные балки, стропила, оконные рамы получают все большее распространение. Последние появляются даже в церквях (Реформатская церковь на Мойке; 1864)⁵. В 1867 году было выдвинуто интересное предложение об устройстве плоских крыш, соединенных мостиками-переходами, переброшенными между домами, что также предусматривало широкое применение металла⁶.

В Киеве в 1868 году началось строительство церкви и часовни из сборных металлических конструкций, общим весом в 7449 пудов⁷. Железо как основной

¹ «С.-Петербургские ведомости», 1860, 20 марта, № 63, стр. 306.

² Там же, 1864, 10 марта, № 55, стр. 216.

³ «Зодчий», 1883, № 1, стр. 40—44.

⁴ См. стр. 276 (примеч. 2) настоящего тома. Стеклянные кровли применялись в пассажах уже в середине XIX века. См. т. VIII, кн. 2 настоящего издания, стр. 486—487.

⁵ «С.-Петербургские ведомости», 1864, 26 августа, № 188, стр. 759.

⁶ Там же, 1867, 12 марта, № 70, стр. 3.

⁷ Там же, 1868, 1 июля, № 147, стр. 2. Закладка церкви на Базарной площади состоялась в октябре 1867 года («С.-Петербургские ведомости», 1867, 25 октября, № 295, стр. 3).

строительный материал было предусмотрено также в выписанном из Вены проекте больницы на 30 коек, которую собирались строить в Аккермане под Одессой. Стены этого здания проектировались из листового железа, между двумя рядами которого должны были размещаться дощечки, подбитые войлоком¹.

В эти же годы делаются попытки найти новые строительные материалы, которые могли бы заменить кирпич и камень. В 1878 году в Петербурге, на станции Николаевской (ныне Октябрьской) железной дороги был выстроен первый бетонный жилой домик, для чего обратились за помощью в Вену, где уже действовала компания бетонных построек². Вскоре затем русские техники осуществили постройку бетонных железнодорожных будок.

Новые материалы стали применяться и в городском хозяйстве, о чем свидетельствует опыт устройства на Б. Морской улице в Петербурге мостовой из песка и цемента³, а также первые случаи использования асфальта.

Технические новшества начинают проникать и в сельскохозяйственное строительство. С целью помочь их скорейшему внедрению в Варшаве на русском языке начинают издавать с 1868 года журнал «Сельский архитектор». В Москве в это время учреждается Техническо-строительное художественное общество, которое ставит целью «содействовать развитию техники и технической промышленности в России»⁴. Значительную роль в пропаганде технических усовершенствований стали играть основанные в эти годы Московское архитектурное общество (1867) и Петербургское общество архитекторов (1872). Большое внимание уделял этим вопросам и первый в России специальный архитектурно-строительный журнал «Зодчий», выходявший с 1872 года.

Все большее внимание архитекторы и строители того времени уделяли созданию и усовершенствованию отдельных типов сооружений, число которых по сравнению с предшествующим периодом необычайно возросло. Интенсивно разрабатывались типы железнодорожных вокзалов, осуществлялись проекты зданий мирового суда, городской думы и различных земских учреждений. Улучшались с функциональной точки зрения и получили широкое распространение театры и музеи, школы и больницы. Росло число торговых сооружений. Успехам в проектировании и строительстве самых разнообразных общественных зданий в значительной степени способствовали конкурсы, широко введенные именно в этот период в архитектурную практику.

Однако, говоря о новых типах зданий, следует отметить, что в эти годы была лишь поставлена, но еще не разрешена задача их формирования. Если развитие

¹ В. Корф. К вопросу о железных домах.— «Зодчий», 1874, № 2, стр. 33—35.

² «Зодчий», 1878, № 12, стр. 130.

³ «С.-Петербургские ведомости», 1863, 5 сентября, № 197, стр. 804.

⁴ Общество имело отдел «строительного и горного искусства и архитектуры», где рассматривались вопросы производства, съемки и нивелировки, практической геодезии, строительных материалов, путей сообщения, гражданской архитектуры, военных и гидротехнических сооружений, водоснабжения, дренажа, устройства городов, отопления и вентиляции («С.-Петербургские ведомости», 1866, 9 апреля, № 91, стр. 3).

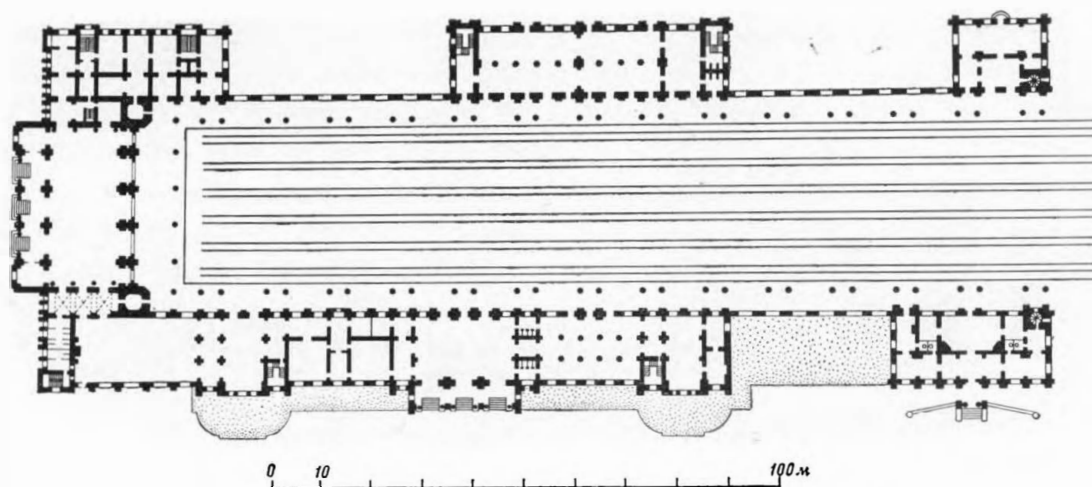


П. Купинский. Финляндский вокзал в Петербурге, 1870 год.

строительной техники допускало осуществление новых прогрессивных конструкций, требовавших совершенно иных, чем прежде, архитектурных композиций, то образная сторона архитектуры нередко вступала с ними в конфликт, вызывая ассоциации с привычными старыми приемами. Тем не менее, технические новшества со временем не только оказали большое влияние на рождение новых типов зданий, но и сыграли значительную роль в усовершенствовании уже сложившихся видов общественных сооружений. Распространение новых конструкций, изменение планировки приводили в ряде случаев и к обновлению традиционных приемов композиции.

Одним из новых типов зданий был железнодорожный вокзал. Естественно, что архитектура первых вокзалов испытала воздействие утвердившихся ранее приемов построения других общественных сооружений. Однако в 1860-х годах уже появились те специфические черты, которые предопределили своеобразие вокзальных зданий. Кроме крупных узловых вокзалов, росло число небольших станций, уточнялась общая схема их плана. Они обычно сохраняли симметричную композицию; в центральном объеме помещались входной вестибюль и кассы; в боковых крыльях располагались залы ожидания (отдельно для I, II и III классов) и служебные комнаты. Более крупные станции имели еще и боковые павильоны; число обслуживающих помещений в них увеличивалось.

Несмотря на то, что строительству железнодорожных вокзалов в этот период уделялось большое внимание и многие вокзалы были построены известными архитекторами, далеко не все из них представляют интерес с точки зрения художественной. Они оказывались довольно однообразными даже в тех случаях, когда



В. Шретер. Вокзал в Одессе. 1879—1883 годы. План.

строители стремились придать их фасадам тот или иной архитектурный «стиль», — «готический», который лишь условно напоминал свой прообраз, так называемый «кирпичный» и многие другие. В «кирпичном» стиле был выдержан ряд небольших вокзальных зданий, внешне очень мало отличающихся друг от друга. Таковы вокзалы: в Киеве (1867; арх. И. С. Вишнеvский), в Ревеле (Таллине; начало 1870-х годов), Финляндский в Петербурге (1870; арх. П. С. Купинский; стр. 273) ¹. Характерная для этого периода эклектичность сказывалась также в том, что нередко парадные помещения вокзалов оформлялись в совершенно ином стиле, чем фасады.

Помимо многочисленных малых станций, не отличавшихся особыми художественными достоинствами ², в это время был создан ряд вокзалов, явившихся выдающимися сооружениями своего времени. Было даже выдвинуто предложение о постройке в Москве «Центрального железнодорожного дебаркадера, который задуман в широком масштабе» ³. Его предполагалось соединить рельсами со всеми прочими московскими железнодорожными вокзалами. Подобный же проект центрального вокзала возникал в Варшаве ⁴. Эта идея, хотя и не нашедшая в тот период реального воплощения, свидетельствовала о прогрессе в деле строительства.

Одним из наиболее крупных вокзалов, который сравнивали с лучшими вокзалами Европы по богатству отделки и удобствам ⁵, был пассажирский вокзал в

¹ «Зодчий», 1872, № 7, стр. 114; 1874, № 8-9, стр. 113; «Иллюстрированная газета», 1873, № 30, стр. 468.

² Типичным примером такой станции было здание вокзала в Рыбинске (кирпичное с деревянными деталями), построенное в 1869—1870 годах архитектором К. К. Рахау. Последний осуществил также постройку других станций на этой линии, придав им известное архитектурное единство («Зодчий», 1875, № 3, стр. 41, табл. 13—14; 1882, № 1, стр. 12—13).

³ «Зодчий», 1877, № 2, стр. 18—19.

⁴ «Зодчий», 1877, № 4, стр. 37—38.

⁵ См.: «Неделя строительства», 1883, № 47, стр. 358.



*В. Шретер. Вокзал в Одессе. 1879—1883 годы.
Перспективный вид. Рисунок К. Лопля по проекту В. Шретера*

Одессе (1879—1883, архитектор В. А. Шретер¹; стр. 274, 275). В этом здании применена композиционная схема «тупикового» вокзала (впервые введенная в России архитектором К. А. Тоном) с центральным парадным объемом, замыкающим пути, и боковыми служебными корпусами, расположенными по сторонам «отправления» и «прибытия» поездов.

По характеру архитектуры фасадов, где стремление к монументальности находилось в явном противоречии с измельченностью и сухостью отдельных деталей, этот вокзал был очень близок европейским вокзалам того времени. Как признавал сам архитектор, «примером для общего архитектурного мотива» одесского вокзала ему послужил заканчиваемый в это время вокзал в Берлине — «Anhaltischer Bahnhof»². Главной достопримечательностью одесского вокзала должно было стать металлическое остекленное перекрытие большого пролета над путями, которое, однако, сразу выполнено не было. Но и в незавершенном виде вокзал поражал современников. В «Неделе строителя» отмечалось, что в Одессе «нет ни одной залы, которая могла бы занять половину залы пассажирского вокзала. Отделка вокзала сделана в русском стиле, и лепные работы, позолота и украшения стоят десятки тысяч»³.

¹ Шретер Виктор Александрович (1839—1901). Ученик К. А. Тона и А. И. Штакеншнейдера в Академии художеств в Петербурге. В 1858—1862 годах слушал курс лекций по театральной архитектуре в Берлинской строительной академии. Один из основателей Петербургского общества архитекторов (1872). Принимал активное участие в архитектурных конкурсах (55 конкурсов). Построил ряд самых разнообразных по назначению и стилю зданий (доходные дома, театры, банки, вокзалы и т. д.). С 1864 года преподавал в Строительном училище (впоследствии Институт гражданских инженеров) в Петербурге («Зодчий», 1901, № 11, стр. 143—164).

² «Зодчий», 1879, № 10, стр. 136—138.

³ «Неделя строителя», 1883, № 47, стр. 358.

Подчеркнутая монументальность архитектурных форм вокзала, тяжелые башни по сторонам центрального ризалита, огромные арки главного входа, преувеличенные объемы парадных залов и, наконец, пышная внутренняя отделка, приближающаяся по изобилию украшений к дворцовым интерьерам того времени,— все это свидетельствовало о намерении создать образ не только чисто утилитарного сооружения, но и парадного общественного здания, играющего значительную роль в застройке города.

Осуществленный в 1895—1896 годах (архитектор Н. И. Орлов) Курский вокзал в Москве являлся образцом так называемого «берегового» вокзала, где здание расположено по одну сторону железнодорожных путей. Несмотря на это различие с вокзалом в Одессе, сказавшееся в планировке Курского вокзала, значительно вытянутого в длину, оба сооружения имеют много общего. Необходимость вмещать одновременно большие массы народа привела и здесь к устройству огромных залов, величина которых была еще более подчеркнута монументальной лоджией главного входа. Повышенный входной портал, играющий основную роль в композиции главного фасада, постепенно стал характерным признаком крупного вокзального здания. Эта особенность сохранилась и позднее — в ряде вокзалов, построенных в начале XX века.

Если архитекторы почти не имели никакого опыта проектирования вокзальных сооружений, то при разработке многих ранее возникших типов зданий они могли бы опираться на определенные традиции. Однако новые экономические требования и технические возможности привели к переработке сложившихся схем многих типов общественных сооружений. Это относится прежде всего к торговым зданиям. Традиционный тип русского гостиного двора с его небольшими магазинами¹ перестал отвечать требованиям капиталистической торговли. Продолжается строительство торговых зданий нового типа, впервые появившихся в 1830—1840-х годах,— пассажей, где лавки обычно располагаются в два яруса по сторонам широкого, с остекленным перекрытием, сквозного прохода, выходящего на две параллельные улицы².

Крупнейшим зданием подобного рода были Верхние торговые ряды на Красной площади в Москве (1889—1893; архитектор А. Н. Померанцев; *стр.* 277, 278).

Сменив торговые ряды Бове, созданные в формах классицизма и превосходно связанные с казаковским зданием Сената в Кремле и с памятником Минину и Пожарскому, новое здание совершенно не напоминало их ни стилистически, ни по планировке. Оно включало торговые помещения в два яруса, расположенные

¹ См. главу «Архитектура» в т. VIII, кн. 2 настоящего издания.

² В качестве примера подобных сооружений, построенных в рассматриваемый период, можно назвать «Пассаж для торговли фруктами» на Щукином дворе в Петербурге (1864; Садовая улица). Здание, кроме подвала для хранения товаров, имело три этажа, что было новшеством для торговых сооружений того времени («С.-Петербургские ведомости», 1864, 19 июля, № 160, стр. 647). Известен был также пассаж Солодовникова, построенный в 1868 году в Москве, между Петровкой и Неглинной, рядом с Голицынским пассажем («Зодчий», 1873, № 2, стр. 29).



А. Померанцев. Верхние торговые ряды в Москве. 1889—1893 годы.

по сторонам трех проходов с остекленными перекрытиями и куполом в центральной части. Здесь были использованы новые принципы пространственной организации торговых зданий и те успехи строительной техники, которые были достигнуты к концу XIX века¹. Однако с точки зрения эстетической в архитектуре Верхних торговых рядов наглядно выявляется полная несостоятельность «псевдорусского стиля» 80-х годов XIX века. Фасады здания изобилуют архаичными, сухими по рисунку деталями, формально заимствованными из архитектуры XVII века. Огромным витринам и рассчитанным на большие потоки покупателей порталам входов явно не соответствуют измельченные резные наличники окон верхнего этажа. Таким образом, поверхностно понятые традиционные формы и декор национальной архитектуры вступили в противоречие с новым назначением здания, и все здание из-за его псевдорусской «одежды» нарушило строгую красоту издавна сложившегося ансамбля Красной площади.

¹ Достаточно сказать, что вес металлических конструкций здания Верхних торговых рядов составил 800 тонн. Конструкции были осуществлены инженером В. Г. Шуховым.



*А. Померанцев. Верхние торговые ряды в Москве.
1889—1893 годы. Фотография конца XIX века.*

В эти годы была принята также новая композиционная схема банка, получившая впоследствии широкое распространение; ее основой являлся операционный зал, многоярусный и перекрытый световым фонарем. В качестве примера такого здания можно привести «Русский для внешней торговли» банк, построенный В. А. Шретером в 1887—1888 годах в Петербурге (на Б. Морской ул., ныне ул. Герцена), где операционный зал помещался в среднем, дворовом корпусе, а лицевой корпус был занят парадными помещениями.

Ряд банков строился, однако, и по старой схеме — с операционными залами, расположенными в одном уровне. Таково здание Государственного банка, построенное на Неглинной улице в Москве архитектором К. М. Быковским¹ (1890—1892; ныне — центральная часть здания Государственного банка СССР; *стр.* 280). Симметричная композиция фасада с выступающим центральным ризалитом, применение большого и малого ордеров, обилие лепных украшений приближают внешний вид банка к облику театрального или даже дворцового здания. Монуменальность и пышность фасада должны были служить свидетельством прочности положения данного банка.

Следует упомянуть и другой, менее распространенный вид делового сооружения, связанного с финансовыми и торговыми операциями, — здание биржи. Характерным образцом его является купеческая биржа в Москве, перестроенная в 1873—1875 годах А. С. Каминским (Ильинка, ныне ул. Куйбышева, № 6; *стр.* 281) из старого здания биржи². Основу этого сооружения составляет большой двусветный зал с галереями, к которому примыкают служебные помещения. Архитектура фасадов, выдержанная в «классицизирующих» суховатых формах, очень скромна и сдержанна. Об общественном назначении здания говорит его главный фасад с глубокой лоджией.

В подобных сооружениях, связанных с развитием капиталистической экономики, — пассажах, банках, биржах — особенно сильно сказалось противоречие между новым подходом к задачам, касающимся планировки и конструкций здания, и его архаическим обликом. Не менее ярко это противоречие проявилось и в других крупных общественных сооружениях. Показателен в этом отношении конкурс 1887 года на проект фасадов здания Городской думы в Москве³. В его условиях отмечалось, что фасады «должны быть обработаны в стиле памятников русского зодчества XVI и XVII веков, насколько это может быть согласовано с потребностью монументальности зданий настоящего времени»⁴. Однако, несмотря на эту оговорку,

¹ Быковский Константин Михайлович (1841—1906). Сын известного архитектора XIX века М. Д. Быковского. Учился в Академии художеств у А. М. Горностаева, но в своем творчестве не наследовал его увлечения «русским стилем». Строил клинические комплексы в Москве и Петербурге, а также перестраивал так называемый «новый» корпус Московского университета на Моховой улице (библиотека и музей).

² Оно было построено в 1836—1839 годах архитектором М. Д. Быковским. См. главу «Архитектура» в т. VIII, кн. 2 настоящего издания, стр. 484—486. Теперь в здании помещается Всесоюзная торговая палата.

³ Первые эскизы фасадов этого здания были созданы архитекторами А. И. Резановым и А. Л. Гуном еще задолго до объявления конкурса, в начале 1870-х годов.

⁴ «Неделя строителя», 1887, № 49, стр. 195.



К. Быковский. Государственный банк в Москве. 1890—1892 годы.

жесткие условия конкурса свели к минимуму своеобразие представленных 38 проектов, тем более, что авторы были связаны готовыми планами (составленными ранее архитектором Д. Н. Чичаговым). Даже экспертная комиссия, куда входил такой знаток русской древности, как И. Е. Забелин, вынуждена была признать, что ни в одном из проектов не был «вполне выражен характер здания Думы»¹. Попытки архитекторов были заранее обречены на неудачу реакционными установками. Именно поэтому осуществленное в 1890—1892 годах по проекту Д. Н. Чичагова (получившего на конкурсе первую премию) здание Московской городской думы)², с его традиционной «классической» планировкой и строго симметричной композицией фасада, совершенно не производит монументального впечатления из-за сухих и измельченных деталей, скопированных с древнерусских памятников (стр. 282).

¹ «Неделя строителя», 1888, № 14, стр. 53.

² На нынешней площади Революции. Теперь в здании бывшей городской думы помещается Гос. Центральный музей В. И. Ленина.



*М. Быковский. Купеческая биржа в Москве. 1836—1839 годы.
Перестроена А. Каминским. 1873—1875 годы.*

Подобное несоответствие современного назначения и художественного образа отличает и музейные здания. Хотя первый специальный музей в России (Кунсткамера) возник еще в начале XVIII века, но за полтора столетия, прошедшие со времени его основания, тип музейного здания так и не был определен. Существовали частные картинные галереи, выставочные залы в петербургской Академии художеств, Оружейная палата в Московском Кремле, наконец Новый Эрмитаж в Петербурге (1839—1852), вмещавший одну из первых в Европе коллекций искусства. И хотя Новый Эрмитаж строился (по проекту, сделанному архитектором Л. Кленце) специально для размещения музейных коллекций, все же его планировка, общая композиционная схема и даже внешний вид во многом были связаны с традициями дворцовой архитектуры. Опыта сооружения общественных музейных зданий, необходимость в которых чувствовалась все острее¹, почти не было.

¹ В 1883 году был возбужден вопрос о необходимости устройства «музеев изящных искусств и прикладных наук» во всех крупных университетских городах России. Такие музеи, помещавшиеся хотя и в не-



Д. Чичагов. Городская дума в Москве. 1890—1892 годы.

Именно поэтому первые музейные сооружения еще втискивались в узкие рамки архаических композиций и архитектурных форм, что не могло не оказать отрицательного воздействия и на их функциональную сторону.

Одним из первых крупных зданий, знаменовавшим начало нового периода в музейном строительстве, был Музей прикладных знаний в Москве, основанный в 1872 году (ныне Гос. Политехнический музей; Новая площадь, № 3/4). Строительство его делилось на несколько этапов, что отразилось и на внешнем виде здания. Первая, центральная часть музея была построена в 1875—1877 годах Н. А. Шохиним, по проекту архитектора И. А. Монигетти (стр. 283)¹. Поставленное

больших, но специально построенных зданий, возникли в Саратове, Харькове, Повочеркасске и ряде других городов. Кроме художественных музеев стали создаваться отраслевые, крупнейшим из которых был сельскохозяйственный музей на набережной Фонтанки в Петербурге (1870-е годы, архитектор И. С. Китнер) с большим выставочным залом, перекрытым фермами.

¹ Монигетти Ипполит Антонович (1819—1878). Учился у А. П. Брюллова в Академии художеств, которую окончил в 1839 году. В 1847 году вернулся из заграничной поездки, после чего работал в Царском Селе. Построил ряд частных домов в Петербурге. В 1860-х годах осуществлял строительство русской церкви в

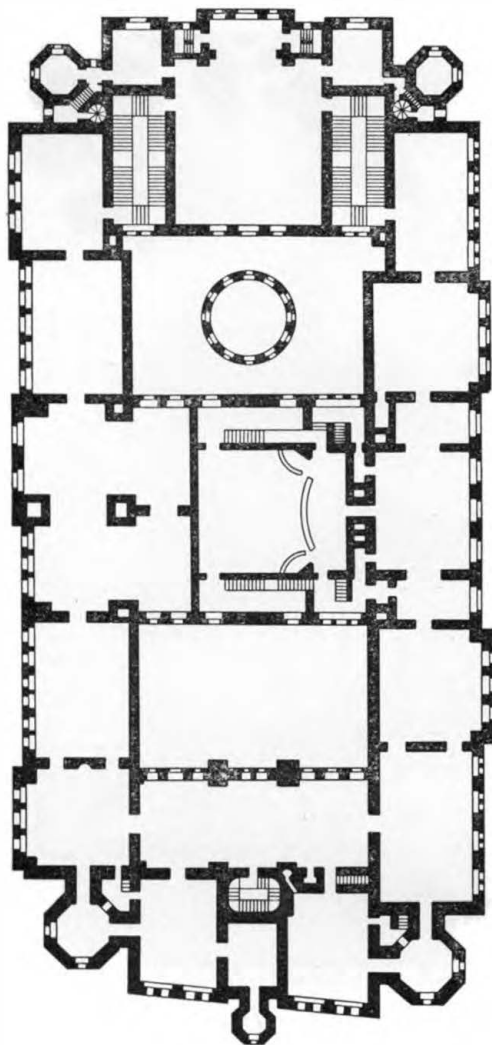


*И. Монигетти и Н. Шохин. Музей прикладных знаний в Москве (центральная часть).
1875—1877 годы.*

первоначально на открытом участке, здание было рассчитано на последующие пристройки по сторонам, и потому лишь два его лицевых фасада были парадно оформлены. Эти фасады были выдержаны в характерном для 1870-х годов псевдорусском стиле, где детали, имитирующие в кирпиче народную деревянную резьбу, сочетались с так называемыми «византийскими мотивами», напоминая фасады жилых домов того времени с их разнообразными наличниками и тяжелым карнизом. Только преувеличенная пышность декора, большая величина окон и подчеркнутый главный вход говорили об общественном назначении здания.

В сообщении о завершении строительства центрального корпуса отмечалось, что он отличается богатой и изящной внутренней отделкой, просторными и высо-

Вене (Швейцария) и царских резиденций в Крыму (Ливадия; 1862—1866). Кроме проекта Политехнического музея в Москве, Монигетти выполнил ряд эскизов в «русском стиле», преимущественно в области прикладного искусства («Зодчий», 1881, № 6, стр. 46—47).



0 10 20 м

*В. Шервуд и А. Семенов.
Исторический музей в Москве.
1873—1883 годы. План.*

кими залами... Залы музея снабжены достаточным количеством света, получаемого через громадные окна, расположенные на высоте 3—4 аршин от уровня пола. Подобное устройство окон, быть может, очень удобно для освещения помещений, но едва ли не вредит изящному виду зал»¹. Последнее замечание свидетельствует о том, что еще не сложился взгляд на музей как на совершенно специфическое сооружение, которое должно было прежде всего обеспечивать наилучшую экспозицию коллекций; не было изжито отношение к музею, как к подобию парадного дворца². Устройство сравнительно больших окон в Политехническом музее действительно не гармонировало с обработкой его фасадов в псевдорусском стиле, но это только говорит о надуманности форм самого этого стиля.

Применение традиционных внешних форм для новых целей имело место в другом крупнейшем музейном здании того времени — Историческом музее, построенном в 1873—1883 годах на Красной площади в Москве. Исторический музей представлял собой, с точки зрения музейного дела, шаг вперед по сравнению с Политехническим. Периметральное расположение больших и высоких выставочных залов, удобно связанных парадной центральной и боковыми лестницами, четкость планировки, хорошее освещение создавали значительные удобства для экспозиции и посетителей (стр. 284, 285).

Однако простота планировки по существу не нашла отражения в наружном облике музея. Это произошло, несомненно, не только потому, что планы и фасады Исторического музея (как и здания Городской думы) проектировались

¹ «Зодчий», 1877, № 1, стр. 28.

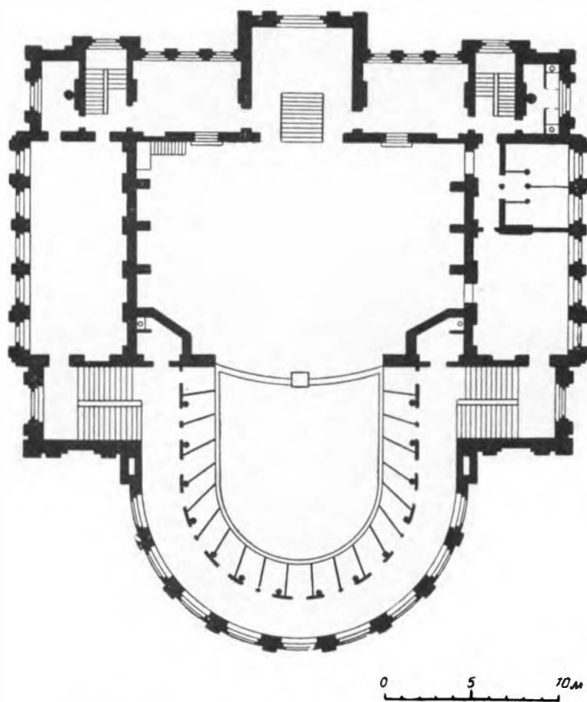
² В этом корпусе Политехнического музея все же можно заметить влияние дворцовой архитектуры: в устройстве слишком торжественной парадной лестницы, в расположении по ее сторонам залов, недостаточно связанных между собой. Лишь в 1896 году, по окончании пристройки со стороны Ильинских ворот (по проекту архитектора Н. А. Шохина), включавшей внизу торговые помещения, а во втором этаже выставочные залы, планировка центрального корпуса приняла другой характер, так как залы его были включены в новую анфиладу музейных помещений.



*В. Шервуд и А. Семенов. Исторический музей в Москве. 1873—1883 годы.
Общий вид.*

разными авторами — А. А. Семеновым и В. О. Шервудом. Причину следует искать прежде всего в том, что избранный автором фасадов путь прямого копирования форм памятников разных эпох древнерусской архитектуры не был и не мог быть плодотворным.

В этом отношении очень характерно сообщение об источниках, откуда заимствовались детали: «Башни украшены: а) орлами по образцам, взятым в книге об избрании и венчании на царство царя Михаила Федоровича; б) изображениями льва и единорога, взятыми с книжных переплетов XVI и XVII вв. московского печатного двора, и в) прапорами, наподобие прапоров на кремлевских башнях и крыльцах храма Василия Блаженного. Образцами для гирек под висячими перемычками окон и дверей служили гирьки у церквей Василия Блаженного и Останкинской. Разнообразные рисунки лицевых оконных переплетов составлены



*В. Шретер. Театр в Рыбинске.
1875—1877 годы. План.*

несмотря на стремление привести облик Исторического музея в стилистическое соответствие с подлинными древнерусскими памятниками на Красной площади (что чувствуется в общем силуэте здания), архитекторам не удалось достаточно органично включить его в ансамбль.

Тяготение к усовершенствованию функциональных качеств сооружений, к соответствию планировки их назначению заметно сказалось на архитектуре театральных зданий. Если до середины XIX века театры были почти уникальными и насчитывались единицами лишь в крупнейших городах России, то во второй половине века строительство театров велось в ряде провинциальных городов². Будучи одним из главных общественных сооружений города, занимающим важное место в композиции его центра, театр должен был выделяться монументальностью своих форм, воплощать в себе новейшие достижения архитектуры своего времени. В 1860—1880-х годах постепенно сложился новый облик театрального здания, в котором ощущается влияние как предшествующей русской театральной архитектуры, так и последних достижений западноевропейских зодчих в этой области.

применительно к рисункам и описаниям окончин XVI и XVII веков»¹.

Попытка и в общей композиции фасадов приблизиться к живописным решениям древнерусских памятников путем введения многочисленных башен в разных уровнях не дала результатов. Симметричные фасады здания с измельченными членениями, сухими, чрезмерно детализированными формами, несмотря на избыточное «узурочье», очень однообразны. Первоначально предполагалась полихромная изразцовая отделка фасадов, приближающая их к облику храма Василия Блаженного. Однако она не была выполнена, и фасады остались кирпичными.

Желание придать национальный характер архитектуре Исторического музея было обусловлено как самым характером и назначением этого здания, так и его местоположением на Красной площади, которую оно замыкает с севера. Но

¹ «Недели строителя», 1883, № 24, стр. 176.

² За короткое время были построены театры: в Рязани (1862), Казани (1867), Нижнем-Новгороде (1876), Рыбинске (1875—1877), Ростове-на-Дону (1880), Тифлисе (1880—1896), Новгороде (1880-е годы), Николаеве (1882) и другие, возобновлены после пожара театры в Риге и Гельсингфорсе.



*В. Шретер. Театр в Рыбинске. 1875—1877 годы. Перспективный вид.
Рисунок К. Лопяло.*

В зданиях театров нашла наиболее ясное выражение присущая архитектуре того времени тенденция к насыщению фасадов декоративными элементами самых различных стилей. Вместо простых, строгих, отмеченных лишь монументальным портиком, театральных фасадов первой половины XIX века, появились театры с «классически-ренессансными» или «барочными» фасадами, перегруженными измельченными декоративными и скульптурными деталями. На первый взгляд, они страдали большим однообразием, тем не менее их планировка значительно различалась. Последнее объясняется характерными для того времени поисками наиболее целесообразного плана театра и наилучшей формы зрительного зала, обеспечивающей удобное расположение всех мест.

Многие из этих театров были спроектированы В. А. Шретером, который особо специализировался в данной области, прослушав соответствующий курс в Берлинской строительной академии. Одной из первых его работ был небольшой театр в Рыбинске (560—600 мест), осуществленный в 1875—1877 годах (стр. 286, 287)¹. Зрительный зал театра был расположен в передней части здания и выходил на фасад окнами своей галереи. Этот прием, упростивший традиционное построение плана, предопределил построение центральной части главного фасада в виде полуротонды, обработанной каннелированными пилястрами.

¹ «Зодчий», 1880, № 5-6, стр. 41—42, табл. 10—17.

Совершенно иной была композиция плана другого театра, построенного также Шретером в Тифлисе в 1880—1896 годах (ныне Театр оперы и балета им. З. Паляшвили, на проспекте Руставели; *стр. 289*). Его зрительный зал имел новую для того времени форму трапеции, способствующую хорошей видимости сцены со всех мест. Однако, несмотря на значительную вместимость (1350 мест), он занимал сравнительно небольшую по объему центральную часть здания. Планировка здания театра усложнялась большой парадной лестницей, составившей вместе с вестибюлем объем, почти равный объему зрительного зала.

Новшеством для театральной архитектуры конца XIX века явилась обработка фасадов Тифлисского театра в «восточном стиле». Требование конкурсной программы сделать убранство театрального зала «в арабском или персидском стиле»¹. Однако уступка местным «традициям» и вкусам привела лишь к поверхностному стилизаторству, вследствие которого этот театр, построенный в центре Грузии, совершенно лишен черт национальной грузинской архитектуры. Композиционное построение его фасадов типично для обычного европейского театра, только здесь они облачены не в «классические» или «барочные» одежды, а в отвлеченные, «условно-восточные». Так, центральный ризалит главного фасада с огромной стрельчатой аркой в центре и двумя боковыми арками, открытыми в неглубокую лоджию, обработан в духе мавританской архитектуры. «Полосатая» кладка стен, стрельчатые завершения окон и другие мелкие детали должны были усиливать «восточный колорит» фасадов. Интерьеры также были оформлены в «восточном вкусе», что выразилось главным образом в обилии арок самой различной формы и измельченных орнаментов при чисто европейских приемах композиции. Тифлисская опера послужила прообразом будущих многочисленных, но мало удачных театров, решенных в так называемых «восточных стилях».

Среди театральных зданий рассматриваемого периода несколько особняком стоит театр, построенный в 1884—1887 годах в Одессе (*стр. 290, 291*). Создатели проекта одесского театра, венские архитекторы Г. Гельмер и Ф. Фельнер перенесли на русскую почву приемы и традиции, сложившиеся к тому времени в европейском театральном зодчестве. Стремление к эффектным композициям, иногда чисто декоративным, к показной роскоши, изобилие лепных деталей, скульптуры, эмблем и аллегорий, заполняющих фасады,— все это в полной мере сказалось в архитектуре этого театра². Преувеличенная пышность архитектурных форм на фасадах и в интерьерах одесского театра говорит о том, что его авторы явно исходили из того же стремления к показной роскоши, которое в эти же годы определило деятельность французского архитектора Ш. Гарнье при сооружении Оперного театра в Париже.

¹ «Зодчий», 1879, № 8, стр. 103—104, табл. 10—12.

² Архитектура одесского театра оказала заметное влияние на дальнейшее развитие театрального здания в России и, в частности, на построенный В. А. Шретером уже на рубеже XIX и XX веков театр в Киеве.

Однако насколько излишне декоративными, неоправданно усложненными кажутся фасады театра, настолько же строгим, продуманным, рациональным получился его план. В основе его лежит зрительный зал с симметрично расположенными вокруг него фойе, большими парадными лестницами и обслуживающими помещениями. При общей подковообразной форме зала каждому ярусу придана разная конфигурация, которая позволяет хорошо видеть сцену со всех мест.

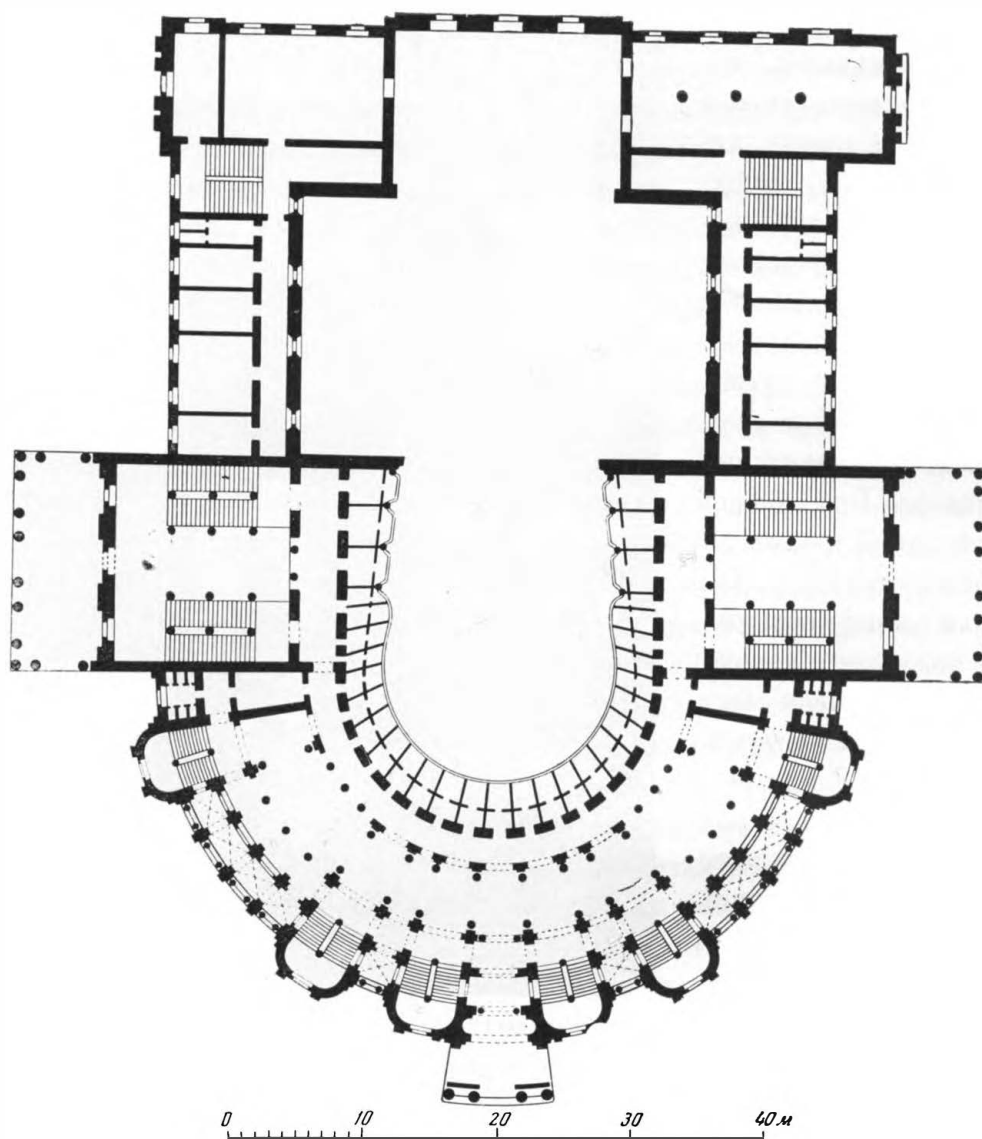
Наряду с собственно театральными зданиями в этот период получили распространение такие, в которых театральная часть окружалась со стороны боковых и заднего фасадов магазинами; подобные здания помещались обычно в торговой части города и строились по инициативе частных предпринимателей¹.

Кроме капитальных каменных театров в 1860—1880-х годах строилось немало временных деревянных зрелищных сооружений, обычно большой вместимости. Интересно отметить, что если в первой половине XIX века архитектура деревянных театров ничем не отличалась от архитектуры театров каменных и часто имитировала ее формы (например, в петербургском каменноостровском театре, построенном архитектором С. Л. Шустовым), то позднее выработался своеобразный



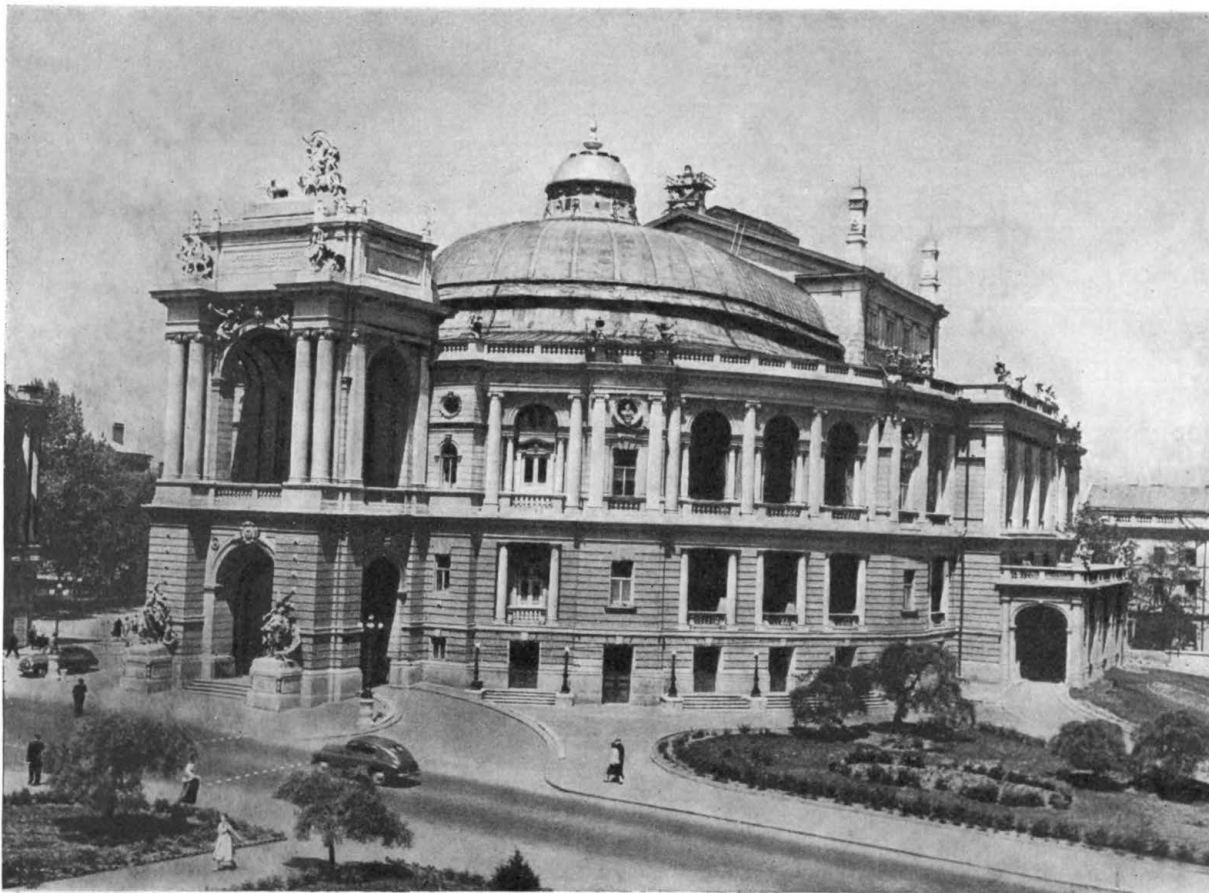
*В. Шретер. Театр в Тбилиси.
1880—1896 годы.*

¹ В качестве примеров можно привести театр Апраксина на Фонтанке в Петербурге, построенный в 1876—1878 годах архитектором Л. Ф. Фонтана («Зодчий», 1880, № 10-11, стр. 93—94, табл. 50—52), а также театр в Нижнем-Новгороде, в ярмарочной части города («Зодчий», 1876, № 7, стр. 81). Такой же театр с помещениями для магазинов вокруг намечалось построить в Ростове-на-Дону («Неделя строителя», 1882, № 3, стр. 18). Аналогичный прием встречался уже в архитектуре классицизма, например в здании Малого театра в Москве.



*Г. Гельмер и Ф. Фельнер. Театр в Одессе.
1884—1887 годы. План.*

тип деревянного театра. Он представлял собою временный деревянный павильон с обнаженной легкой каркасной конструкцией. Основой такого театра был зрительный зал с минимальным количеством обслуживающих помещений. Одним из первых сооружений подобного типа был народный театр, воздвигнутый по проекту архитектора В. А. Гартмана в период Политехнической выставки в Москве. Архитектура этого деревянного театра (из сборных деревянных конструкций) с открытыми галереями, обходящими полукругом зрительный зал, с изобилием резьбы и разнообразных декоративных форм, заимствованных из древнерусского зодчества, была идентична архитектуре прочих временных сооружений выставки.



Г. Гельмер и Ф. Фельнер. Театр в Одессе. 1884—1887 годы.

Тяготение к выявлению легкости, «павильонности» сооружения обнаруживается и в простых, рациональных конструкциях ряда других деревянных театров того времени. Так, при возведении театра в Павловске (1876—1877; архитектор Н. Л. Бенуа)¹ «в видах экономии, а также исключительно летнего назначения театра, решено было, по-возможности, сделать его более легким по конструкции, заменив бревенчато-венцовую кладку системой стойчатых ферм, образующих полный скелет здания, который и обшить досками»². В 1886 году архитектором

¹ Бенуа Николай Леонтьевич (1813—1898). В 1827—1836 годах учился в Академии художеств у К. А. Тона. Под руководством последнего участвовал в строительстве храма Христа Спасителя и Кремлевского дворца в Москве. После заграничной поездки (1840—1846) начал самостоятельную работу в Петергофе (Придворные конюшни, Кавалерские дома и пр.). В 1856—1858 годах построил ряд вокзалов: в Петергофе, Стрельне, Сергиевской пустыне, Красном Селе. С 1872 года в течение восемнадцати лет работал в городской управе Петербурга, сыграв большую роль в формировании облика города. Кроме ряда частных домов и церквей, построил новые корпуса Петровской (ныне Тимирязевской) академии в Москве (1862—1865) и осуществил перестройку театра в Гельсингфорсе («Неделя строителя», 1898, № 51, стр. 322).

² «Зодчий», 1878, № 3, стр. 27. Еще дальше пошли при строительстве летнего театра-буфф в Петербурге, где в целях наилучшей организации входов и выходов стены зрительного зала были заменены стойками с укрепленными между ними двустворчатыми дверями.

П. Ю. Сюзором для устройства народных гуляний на Марсовом поле был даже предложен тип переносного театра-балагана, металлические конструкции которого могли быстро разбираться и складываться¹.

Участие крупных архитекторов в проектировании временных театральных сооружений свидетельствует о внимании, которое уделялось в тот период строительству подобных театров. В 1860—1880-х годах не только увеличилось число театров, но и произошли качественные изменения в их архитектуре. Кроме сооружения новых театров, в этот период осуществлялись многочисленные перестройки старых, уже не отвечавших возраставшим техническим требованиям. Был перестроен В. А. Шретером Мариинский театр, предпринимались попытки усовершенствования петербургского Большого театра и пр. В поисках новых декоративных форм и композиционных приемов архитекторы постепенно отошли от типа театрального здания, сложившегося в первой половине XIX века. Приемы, найденные в эти годы, в свою очередь стали традиционными в последующие десятилетия и надолго сохранились в строительстве театральных сооружений конца XIX—начала XX веков.

Изменения коснулись архитектуры не только крупных общественных зданий, но и относительно небольших утилитарных сооружений — школ, больниц и других. В них особенно ясно проявилась рациональная мысль строителя, опиравшегося на достижения науки и техники. Хотя архитектурно-художественной, образной стороне этих зданий уделялось мало внимания, все же, за редким исключением, они выгодно отличались простотой и непритязательностью своих фасадов от ложного величия большинства возводившихся в эти годы крупных общественных сооружений.

Строительство больниц, лечебниц, домов призрения, приютов, а также самых разнообразных учебных заведений по сравнению с предыдущим периодом шло с более значительным размахом. Наряду с десятками небольших, зачастую деревянных домов, специально построенных или приспособленных под земские школы и больницы и не отличавшихся никакими художественными достоинствами, в этот период были разработаны определенные типы этих зданий, осуществлявшихся в крупных городах и оказавших воздействие на последующее развитие больничного и школьного строительства.

Фактически именно в этот период началось впервые проведение в жизнь тех гигиенических и технических требований к школам и больницам, которые и до сих пор не утратили своего значения. Изменение взглядов на больничное здание и его специфику отчасти было связано с успехами в этой области, достигнутыми за рубежом. Большую роль в проектировании больниц начали играть, наряду с архитекторами, и крупнейшие врачи того времени.

В планировке больниц появилась новая, так называемая «павильонная» система, горячим проводником которой был выдающийся русский хирург Н. И. Пирогов.

¹ «Неделя строителя», 1886, № 36, стр. 3.



Ц. Кавос. Детская больница в Петербурге. 1869 год.

Согласно этой системе, единое прежде больничное здание с центральным коридором и палатами по сторонам заменялось рядом корпусов или павильонов-барраков, совершенно изолированных друг от друга, либо связанных между собой переходами, которые могли наглухо перекрываться, что сильно снижало опасность заражения. Крупные палаты, как правило, заменялись меньшими, также создающими лучшие условия для изоляции больных. Лишь в отдельных бараках, каждый из которых состоял из одной палаты, число больных несколько увеличивалось.

В 1880-х годах возник целый ряд больниц «павильонного» типа с небольшими, обычно деревянными корпусами, подобных Боткинской больнице в Петербурге (1881; арх. Д. Д. Соколов). Планировка и внутреннее построение павильонов этой больницы были просты и целесообразны, соответствуя гигиеническим требованиям того времени.

Новшеством в больничном строительстве были также специальные детские больницы, где учитывались всеособенности, связанные с их назначением. В 1869 году была открыта в Петербурге первая крупная детская больница (принца Ольденбургского, ныне им. К. А. Раухфуса), построенная архитектором Ц. А. Кавосом. Несмотря на то, что главное здание больницы (стр. 293) имело традиционные черты классического оформления (пилястры на фасаде главного корпуса и четырех-

колонный портик центрального входа роднили это здание с больницами эпохи классицизма), в целом оно значительно отличалось от больниц старого типа. К главному корпусу, включавшему операционные, приемные кабинеты и часть палат, примыкали остальные корпуса, объединенные с ним и между собой крытыми переходами¹.

К иному виду больничных сооружений принадлежали возведенные в конце рассматриваемого периода клиники, представлявшие собой целые архитектурные комплексы. Таковы клиники Эрисмана в Петербурге, построенные в 1887—1890-х годах архитектором К. М. Быковским, а также созданные тем же автором здания университетских клиник на Девичьем поле в Москве (1885—1889), образовавшие ядро современного клинического комплекса.

Успехи в строительстве общественных сооружений массового типа были отчасти связаны с теми реформами 60—70-х годов XIX века, которые, несмотря на их крайне ограниченный характер, все же в известной мере способствовали росту народного просвещения. Это нашло выражение не только в строительстве больниц, но и в появлении разного рода учебных заведений. Помимо школьных зданий городского и сельского типа, в эти годы возникают также крупные комплексы высших учебных заведений, среди которых большую роль начинают играть технические институты. Школьные здания принципиально мало отличались друг от друга. Практикой были выработаны определенные требования к ним, которые формулировались в условиях многочисленных конкурсов². Они наложили определенный отпечаток на облик этих сооружений, отличавшихся обычно большой скромностью и простотой.

Типичным школьным зданием того времени была законченная в 1887 году женская гимназия на Садовой-Кудринской в Москве (архитектор М. К. Геппелер). Планировка его, повторяющаяся во всех трех этажах, с центральным сквозным коридором, по сторонам которого расположены классные комнаты и зал, по своей рациональности близка современным школам. Большие, высокие окна классов определяют деловой характер фасадов, оформленных в простенках плоским рустом. В подобных зданиях особенно ошутимо внимание к функциональной основе архитектуры, которая не маскировалась здесь обязательной нарядной, перенасыщенной декорацией фасадов, скрывавшей истинное назначение сооружения.

¹ В другой детской больнице — Владимирской, открытой в Москве в 1876 году, была сделана попытка соединить «в одном здании преимущества системы павильонной с системой боковых коридоров, с избежанием невыгодных условий той и другой системы» («Зодчий», 1876, № 7, стр. 81). Проект этой больницы был разработан архитектором Р. А. Гедике под руководством крупного детского врача К. А. Раухфуса.

² Очень показательны условия одного из конкурсов 1890 года (на проект реального училища в Пензе), где говорилось: «Отношение длины классной комнаты к ее ширине должно равняться $\frac{4}{3}$; окна, обращенные преимущественно на восток (в крайнем случае на юг или запад), должны быть только с одной стороны (левой, считая от учеников) и должны быть сгруппированы так, чтобы широкие простенки находились только у переднего и заднего концов наружной стены комнаты, остальная же часть стены должна быть занята окнами, причем световая поверхность окон должна относиться к площади пола, как 1:4,5 или в крайнем случае как 1:5» («Неделя строителя», 1890, № 28—29, стр. 195).

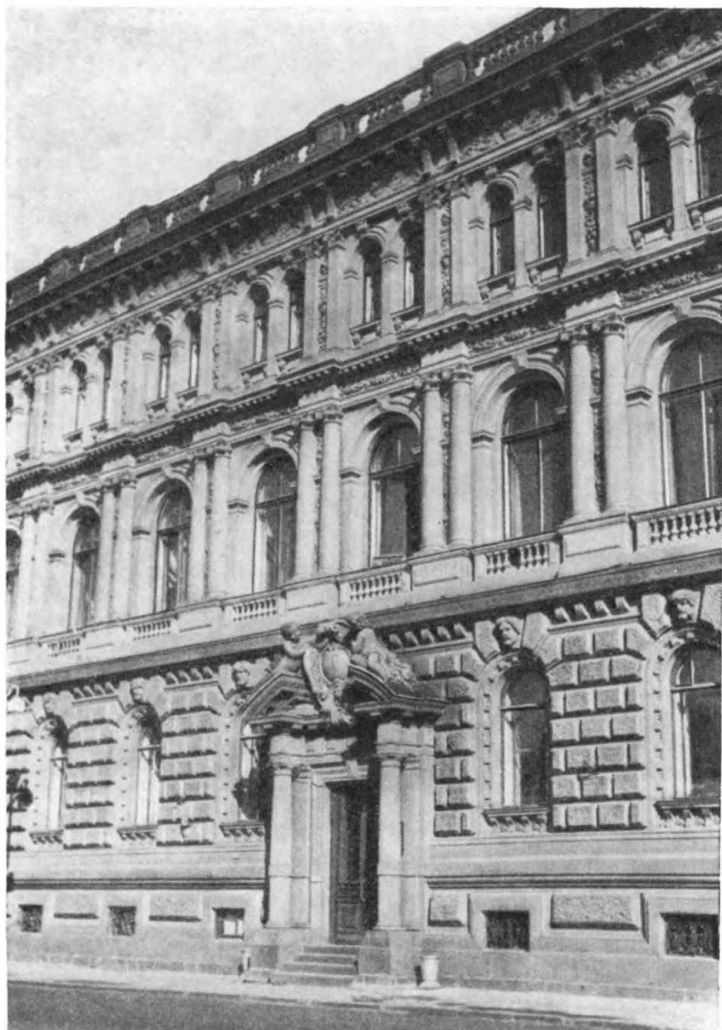


А. Бруни. Главный корпус Томского университета. 1880—1885 годы.

Возведенные в это время высшие учебные заведения отличались большим внешним разнообразием. Вместе с тем во внутреннем их решении явственно сказывалось стремление к наиболее удобной планировке, отвечающей требованиям учебного процесса. Интересен в этом отношении Институт гражданских инженеров в Петербурге (ныне Ленинградский инженерно-строительный институт; 1881—1882, архитекторы Р. Б. Бернгард и И. С. Китнер) ¹. В его плане были использованы некоторые приемы построения учебных зданий классицизма, прежде всего симметричная композиция здания с выступающими по сторонам парадного двора боковыми крыльями, где размещались большие аудитории, освещаемые с двух сторон. Архитектура его фасадов с плоскостными «греко-римскими» деталями, сухими, хотя и тщательно прорисованными, не отличалась художественной выразительностью.

Большое развитие получает в эти годы тенденция к сооружению учебных комплексов. Наиболее крупным и интересным из них был университетский комплекс в Томске, начатый строительством в 1880 году. Проект его составлялся архитектором А. К. Бруни при участии некоторых профессоров Петербургского

¹ «Зодчий», 1883, № 2, стр. 66—67, табл. 44—46.



И. Иванов. Доходный дом на Адмиралтейской набережной в Петербурге. 1870-е годы.

няки и жилые дома стали сменяться многоэтажными доходными домами, значительно преобразившими лицо города. Подобные дома строились в России еще в XVIII и начале XIX века, однако более серьезное развитие этот тип здания получил с середины столетия, когда возрастающая дороговизна городских участков стала приводить к постепенному повышению этажности доходных домов.

¹ «Неделя строителя», 1895, № 44, стр. 2. Строительство университета осуществлялось архитектором М. Ю. Арнольдом.

² В главном здании помещались: актовый зал, библиотека, церковь, музей, лаборатории, аудитории и квартиры профессоров. Кроме главного здания, в комплекс входили химический корпус, студенческое общежитие и другие вспомогательные здания (А. Попов. Томск. М., 1959, стр. 70—74).

университета¹. Главное здание Томского университета (Б. Садовая ул., ныне проспект Тимирязева; стр. 295) задумано в духе учебных зданий эпохи классицизма. В плане оно имеет симметричное построение и состоит из примыкающих друг к другу отдельных корпусов². Центральный ризалит главного корпуса отмечен небольшим четырехколонным портиком, опирающимся на три арки главного входа, что придает ему традиционную монументальность.

Относительная простота внешнего облика при использовании во внутреннем устройстве здания всех новейших технических достижений была характерна для большинства учебных заведений того времени. Выработанные в этот период приемы планировки и требования к учебному зданию легли в основу дальнейшей разработки и усовершенствования их типов в последующие годы.

Рост городского населения порождал постоянную потребность в жилье. Небольшие особ-

Не только для Москвы и Петербурга, но и для других городов застройка центральных улиц такого рода домами становится на долгие годы определяющей¹.

В массовом жилом строительстве особенно ярко проявились те противоречия, которые были свойственны архитектуре и градостроительству той эпохи. Каждый дом, входивший в застройку улицы, рассматривался как обособленный «организм» не только не связанный с окружением, но, скорее, противопоставленный в стилистическом отношении рядом стоящим домам. Мнимая «оригинальность» каждого отдельного фасада была обусловлена в значительной степени требованиями заказчика. Она поощрялась также правительством. Интересно, что проект фасада одного из домов между павильонами Адмиралтейства, особенно уродливо нарушающий их единство и отличающийся тяжеловесным «великолепием», был специально отмечен царем как «пример хорошего вкуса» (стр. 296)².

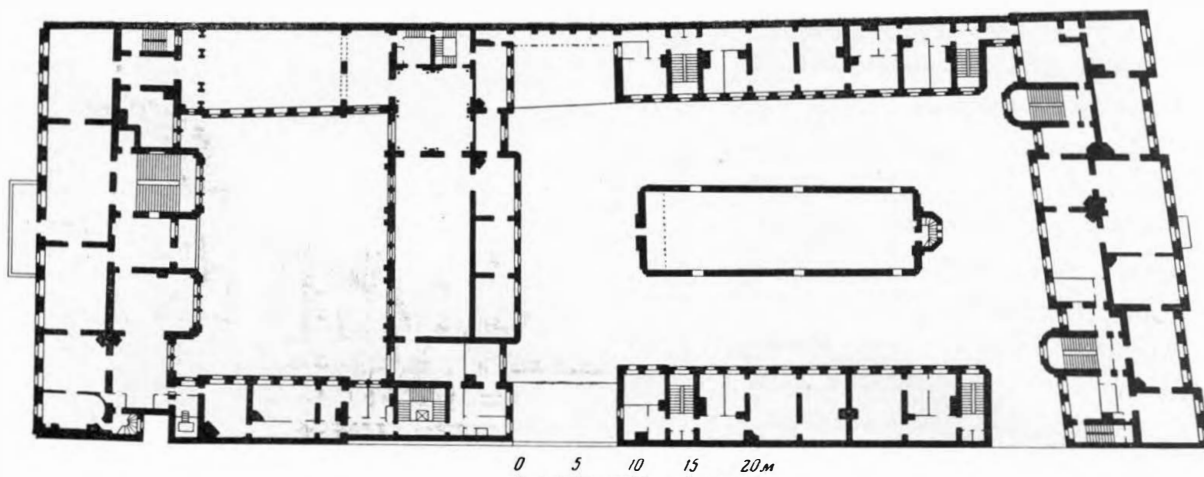
Ценилось умение извлечь из арсенала архитектурного наследия всех времен и народов те приемы и формы, которые еще не были использованы современниками. Например, в 1875 году сообщалось о том, что «архитектор Серебряков, неизвестный до сего времени, сразу вошел в славу, и не попусту: эффектным и величественным фасадом дома кн. Мурузи он доказал, что, кроме всевозможных вариаций ренессанса, коверканья избитого и изуродованного неумелыми руками „Louis XVI“,



Серебряков. Доходный дом на Литейном проспекте в Петербурге. 1870-е годы.

¹ Е. Кириченко. История развития многоквартирного жилого дома конца XVII — начала XX (Москва. Петербург). Автореферат кандидатской диссертации. М., 1964.

² «Зодчий», 1881, табл. 56 (дом маркизы Паулучи на Адмиралтейской набережной в С.-Петербурге, архитектор А. В. Иванов).



А. Резанов. Дворец Владимира Александровича в Петербурге. 1867—1872 годы. План.
Музей русской архитектуры им. А. В. Щусева

кроме гениальных попыток покойного Макарова смешения стилей, пригоден и стиль мавританский, даже для 5-этажных домов» (стр. 297)¹. В этой курьезной оценке творчества по существу очень обычных архитекторов ярко отразилось то «творческое кредо», которое определяло эклектичность фасадов жилых домов.

Вместе с тем, именно в этот период окончательно складывается тип большого многоквартирного доходного дома, который получил дальнейшее развитие в конце XIX — начале XX века. Обычно такой дом имел лишь один парадно оформленный фасад, выходящий на улицу и втиснутый между фасадами соседних домов. Фасады, обращенные во внутренние дворы, число которых увеличивалось соответственно глубине занимаемого участка, были значительно скромнее. Форма участка, все неправильности которого находили отражение в конфигурации плана жилого дома, прежде всего влияла на общую его композицию. Необходимость вписать в предложенную форму плана определенное количество квартир заставляла архитекторов выработать новые приемы, ставшие характерными для планировки квартир того времени. При всем своем разнообразии они приближались к единой схеме. Складывался тип сравнительно небольшой квартиры, занимающей не целый этаж дома, как раньше, а лишь часть его. Парадные комнаты такой квартиры (гостиная, столовая, кабинет) по традиции были обращены на улицу, жилые (спальня, детская) и подсобные помещения выходили во двор. Желание поместить все парадные помещения вдоль фасада приводило к тому, что

¹ «Зодчий», 1875, № 10, стр. 117. Любопытен совет, данный на страницах «Зодчего» архитектору А. Л. Гуну — автору жилых домов с сухими «европеизированными» фасадами — ввиду того, что его дома «нашли уже многочисленных подражателей», «взяться за другой стиль» («Зодчий», 1878, № 2, стр. 26).

лишь эти комнаты и были полноценными. Остальные помещения «выкраивались» при помощи перегородок и темных переходов. Выходившие окнами в узкие дворы-колодцы, они не имели достаточно света.

Хотя состав помещений, их количество и форма в каждом отдельном случае диктовались конкретными условиями участка, квартиры таких домов приобретали некоторое сходство. Это объяснялось необходимостью удовлетворить требования и представления об удобстве, вырабатанные в этот период.

В начале 1860-х годов в Петербурге был построен «образцовый» пятиэтажный дом с небольшими квартирами в одну-две комнаты, с кухнями и передними, предназначенными для малообеспеченного населения¹. Несмотря на ограниченность этой попытки, бывшей типичным проявлением благотворительной деятельности, она оказала определенное воздействие на строительную практику последующего периода. Однако широкого распространения во второй половине XIX века данный тип доходного дома еще не получил. Беднота по-прежнему ютилась в небольших домиках на окраинах, а в центре города преобладали многоэтажные дома с двумя-тремя квартирами в каждом этаже, в которых жили более обеспеченные семьи.

Общая схема построения доходного дома повлияла в эти годы даже на дворцовую архитектуру. В качестве примера можно привести дворец вел. кн. Владимира Александровича на Дворцовой набережной в Петербурге (ныне здание Ленинградского Дома ученых), построенный в 1867—1871 годах архитектором



А. Резанов. Дворец Владимира Александровича в Петербурге. 1867—1871 годы.

¹ На Английском проспекте (ныне пр. Маклина) в Петербурге; 1859—1861; архитектор С. Б. Ган («С.-Петербургские ведомости», 1860, 8 мая, № 100, стр. 510). Об этом см. также в главе «Архитектура» в т. VIII, кн. 2 настоящего издания, стр. 483.

А. И. Резановым¹, при участии В. А. Шретера, А. Л. Гуна и И. С. Китнера (стр. 298, 299). Если бы не парадный подъезд дворца, сильно выступающий на главном фасаде, и большие окна, внешне он не отличался бы от богатого доходного дома того времени, осуществленного в духе «итальянского палаццо». Построение плана дворца, расположенного в ряду жилых домов на узком участке между Дворцовой набережной и Миллионной улицей, также исходило из схемы доходного дома. Два узких замкнутых двора, обстроенных жилыми и служебными корпусами, а также внутренняя планировка этих корпусов очень близки по композиции доходным домам того времени.

Лишь парадная половина сохраняла черты дворцовой архитектуры. Однако и здесь планировка парадных этажей дворца, объединенных торжественной лестницей, скорее напоминает планировку богатого особняка, чем традиционное расположение дворцовых покоев. Состав помещений рассчитан на постоянное пребывание владельцев и включает лишь ограниченное число парадных и приемных залов. В отделке этих залов, характерной для эклектической архитектуры, проявилось стремление совместить в одном здании максимальное число образцов зодчества разных эпох. Так, танцевальный зал дворца выдержан в формах, близких к рококо, а большая столовая отделана тяжелыми резными панелями в «русском стиле». Пышность форм создает впечатление тяжеловесности и претенциозности и в то же время не достигнута та строгая парадность дворцовых залов, та торжественность обстановки, которые отличали дворцы первой половины XIX века.

Таким образом, по планировке и архитектурному убранству дворцовое здание стало напоминать богатый буржуазный особняк или жилой дом. Это сходство чрезвычайно типично для того времени, когда сословные границы между буржуазией и аристократическими кругами постепенно стирались и когда богатые заказчики увлекались разнообразием и новизной «модных» стилей.

Несмотря на отсутствие художественных достоинств в русской архитектуре 1860—1880-х годов, этот период интересен как время постановки новых серьезных задач и первых поисков нового стиля. Своего рода демократизация архитектуры выразилась в том, что она стала обслуживать новые общественные потребности более широких слоев населения. Отсюда — разнообразие новых и обновление старых типов общественных зданий, разработка новых форм городского жилья.

Многообразие эклектически заимствованных деталей, использование архитектурных стилей в виде той или иной «декоративной оболочки» свойственно зодчеству того периода. Этот общий отпечаток, роднящий самые разнообразные по характеру сооружения тех лет, не позволяет ошибиться в их датировке. С другой

¹ Резанов Александр Иванович (1817—1888). Учился в Академии художеств. В 1842—1847 годах был в качестве пенсионера за границей (совместно с Н. Л. Бенуа и А. И. Кракау). Участвовал в строительстве храма Христа Спасителя и Большого Кремлевского дворца в Москве, возводившихся К. А. Тоном. В своем творчестве использовал самые разнообразные стили, в том числе «русский» (проекты фасадов Городской думы в Москве). С 1852 года преподавал в Академии художеств, а с 1871 года был ее ректором.


стороны, определяя время постройки зданий, трудно угадать в них руку того или иного мастера. Особенности индивидуального творчества, столь ярко проявлявшиеся у зодчих предыдущих периодов, теперь почти нивелировались. Даже наиболее даровитые архитекторы теряли собственный творческий «почерк» и выступали как проводники все новых и новых «стилей», объединяемых общим понятием эклектизма.

Однако как невозможно вычеркнуть из истории тот или иной ее этап, так нельзя обойти молчанием и рассматриваемый период истории русской архитектуры. Не следует также умалять его значение или сглаживать его противоречия. Несмотря на упадок в отношении чисто художественном, характерный для архитектуры 1860—1880-х годов, в ней проявились и новые черты, которые нашли развитие в последующие годы. Прежде всего это сказалось в развитии строительной техники и разработке и осуществлении новых разнообразных типов сооружений, недостатки формы которых в большой степени искупались тем, что это были лишь первые шаги в поисках новой по содержанию архитектуры.



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ¹

Н. Р. Левинсон



Русское декоративно-прикладное искусство переживает во второй половине XIX века период упадка. Неразрывно связанное с архитектурой, с интерьером, оно подчиняется тем же процессам, которые характеризуют в эту эпоху русское зодчество. В прикладном искусстве, как и в архитектуре, наблюдается потеря единого последовательного стиля, столь характерного для предыдущих десятилетий. Широким потоком разливаются всепоглощающая эклектика и безвкусица.

Уже в середине столетия оказались целиком исчерпанными возможности классицизма, потерявшего почву и в других областях искусства. Хотя отдельные эпигонские возвращения к классическому художественному языку дают о себе знать до конца века, они становятся все более беспомощными, вырождаясь в бездушное, механическое заимствование внешних форм. С другой стороны, эстетические возможности прикладного искусства, как и архитектуры, были мало пригодны для непосредственного решения тех новых задач, которые вставали в этот период перед искусством критического реализма. В условиях новой художественной обстановки прикладное искусство все более сдавало свои прежние высокие позиции.

Упадок прикладного искусства был во второй половине XIX века общеевропейским явлением. В странах Западной Европы возникали и распространялись неоготика, неорококо и другие подобные им эклектические ретроспективные направления. Эти веяния — результат заведомо ложных попыток создать в отдельных государствах свой «национальный стиль» искусства путем реставрации форм более или менее глубокой старины — характерные порождения своего времени. Новая техника предоставляла широкие возможности механического воспроизведения прежних форм, а общая безвкусица прикрывалась авторитетом историче-

Раздел о стекле написан В. Ф. Рожанковским, раздел о керамике — Л. В. Андреевой, раздел о тканях — М. Г. Тарусской,

ской учености и технического прогресса. Попытки создания «национального стиля» были сделаны и в России. Вторая половина XIX столетия — время расцвета пресловутого «русского стиля», нашедшего себе место не только в архитектуре, но и в прикладном искусстве. Хотя в этом и сказывалось отчасти стремление направить русскую художественную промышленность в русло самобытного развития, этой тенденции мешали реакционные установки правящих кругов, а также недостаточно творческий подход самих художников к ценностям наследия.

Примером поверхностного использования в прикладном искусстве древнерусских мотивов послужили произведенные еще в 40-х годах реставрационные работы в Московском Кремле. Восстановление интерьеров царских теремов проводилось по личным указаниям Николая I, требовавшего отделать жилище его предков с возможной роскошью и богатством. Но ввиду отсутствия достоверных образцов воссоздание убранства теремов шло совершенно произвольно. Стенопись парадных помещений была исполнена по проектам Ф. Г. Солнцева, заимствовавшего мотивы из орнаментации древнерусских книг. Изразцы для теремных печей и многие другие детали обстановки копировались с ошибочно датированных памятников. Так, для реконструкции царского ложа Алексея Михайловича был использован какой-то случайно найденный фрагмент резного дерева¹.

Еще менее обоснованным был подбор предметов обстановки и художественных изделий при реставрации так называемого «дома бояр Романовых» в Москве. Для консультаций и контроля над восстановительными работами, которыми руководил в 1856—1859 годах архитектор Ф. Ф. Рихтер, была учреждена ученая комиссия, возглавляемая М. А. Оболенским, гербоведом Б. В. Кёне, историком И. М. Снегиревым и другими. Комиссия получала от дворцового ведомства «высочайшие» детальные указания, как именно воспроизводить легендарную «колыбель царствующего дома». Результатом явились помпезные интерьерные композиции, для создания которых были использованы разрозненные бытовые предметы XVII века.

Случайные и недостоверные предметы старины, получившие высшую официальную апробацию, сыграли весьма отрицательную роль в развитии русского декоративно-прикладного искусства, так как они на долгое время стали эталонами для последующих воспроизведений старинных форм в интерьере, на сцене, в книжной графике и т. п.

В послереформенный период преобладает ориентация на более демократические традиции национального наследия. Такова была деятельность архитекторов В. А. Гартмана и И. Н. Петрова (И. П. Ропета), обратившихся к современному народному прикладному искусству и к подлинным памятникам древней Руси. Однако и это направление не дало положительных результатов. Оно, по существу, продолжало начатую еще в 40-х годах эклектическую спекуляцию уже сложившимися

¹ Ф. Солцев. Моя жизнь и художественно-археологические труды.— «Русская старина», 1876, т. XVI, № 6, стр. 273.

формами народного прикладного искусства. Ропет и Гартман настойчиво применяли излюбленные ими мотивы народной пропильной деревянной резьбы и даже узоры вышивок на концах полотенец, используя их для архитектурных форм и предметов интерьерного убранства, выполняемых в бронзе, в серебре и других материалах. Пытаясь опереться на национальные основы творчества, они механически повторяли виденное, создавая изделия, проникнутые фальшью.

Одной из особенностей этих псевдорусских стилизаций было то, что мотивы для подражания народному искусству черпались в местностях, ближайших к крупным городским центрам, где искусство уже утратило самобытную оригинальность, изменилось под воздействием мещанского городского быта, казенных образцов псевдонационального стиля, насаждавшегося буржуазным рынком, и т. д. Именно на такие образцы ориентировались архитекторы, создавая якобы народную обстановку интерьеров. Так, большой зал московского ресторана «Славянский базар» получил штукатурную отделку с узорами резьбы по дереву. Подобную орнаментацию применил и И. А. Монигетти для «украшения» обширного фасада Политехнического музея в Москве. Псевдорусский стиль проник в дальнейшем и на отдельные предприятия художественной промышленности. Делались попытки создавать художественные изделия из керамики, фарфора, стекла и т. п. с яркой узорной росписью и формой, заимствованной у изделий из других материалов, главным образом из резного дерева.

Следует подчеркнуть в то же время, что формы «русского стиля» были лишь одним из выражений господствовавшей в эту эпоху безудержной эклектики. В эти годы утвердилось тяготение к разностильности в отделке различных помещений одних и тех же зданий, особенно буржуазных особняков. Здесь стало обыкновением декорировать столовую деревянной пропильной резьбой, выкладывать печи из рельефно-узорных изразцов в стиле XVII века, в то время как соседние гостиные блистали неизбежным «рококо Луи кэнз», а библиотека отделялась под готику. Характерен и тот восторг, с которым принималась эта эклектика официальными общественными кругами: «...На Воздвиженке доканчивается постройкой чрезвычайно богатое и оригинальное здание — дом фабриканта Арс. Абрам. Морозова, — читаем мы в сообщении о „московских художественных новостях“ 1898 года. — Снаружи дом этот представляет собою смесь старой индийской и арабской архитектур... Комнаты строго выдержаны в различных стилях: Людовика XIV, Ампира и проч... Дом А. А. Морозова строится архитектором Викт. Алекс. Мазыриным»¹. Не менее разностильным был и роскошный дворец вел. кн. Владимира Александровича в Петербурге (ныне Дом ученых), построенный на набережной Невы в 1870-х годах архитектором А. И. Резановым. За «ренессансным» фасадом дворца располагались комнаты и залы, оформленные в самых разнообразных стилях всевозможных эпох.

¹ «Искусство и художественная промышленность», 1898, кн. 1, стр. 244. Ныне Дом дружбы.

Существенной причиной кризисного положения в прикладном искусстве явился и наметившийся уже в рассматриваемый период переход от ручного производства к механизированному. В этом отношении русское прикладное искусство также разделяло судьбы прикладного искусства во всех капиталистических странах. Развитие промышленного производства вызывало необходимость коренного пересмотра всех сложившихся представлений о задачах и возможностях прикладного искусства. Последнее вступило, таким образом, в длительный переходный период, характерный трудными, порой чрезвычайно противоречивыми и не всегда плодотворными исканиями новых форм.

Но здесь же коренились и истоки значительных достижений прикладного искусства. Если в эстетической стороне изделий этого времени, за исключением, пожалуй, тканей, было бы напрасно искать сколько-нибудь заметных ценностей, то техническое мастерство, играющее в прикладном искусстве важнейшую роль, накапливало весьма полезный опыт. Быстрое экономическое развитие страны сопровождалось успехами в области технологии, рационализации и механизации производства, увеличением количества продукции и распространением предметов прикладного искусства во все более и более широких слоях общества. Предприятия художественной промышленности постепенно переходили от мануфактурной формы производства к более или менее крупной машинной индустрии. Их продукция становилась массовой, успешно конкурируя с импортными товарами. Ситцы, стекло, фаянс и даже фарфор заводского изготовления можно было встретить в русской деревне, в самых отдаленных уголках огромной страны. В незатейливых и недорогих, а поэтому и общедоступных изделиях русской художественной промышленности проявилась известная демократичность. А в русском фабричном текстиле ориентация на широкий, в том числе крестьянский рынок стала предпосылкой и значительных художественных завоеваний.



Пожалуй, в наибольшей мере эклектичность и разнотильность интерьеров второй половины века определялись характером мебели. Среди предметов мебелировки этого времени можно встретить и «русский стиль», и «готику», и «Луи кэз», и подражание манерам французского мебельщика Ш. Буля и английского — Чиппенделя, причем нередко в произвольном сочетании на одних и тех же предметах с мотивами других периодов и стилей. О художественных вкусах мебельных производств свидетельствуют издававшиеся в то время для широкого городского потребителя альбомы рисунков «модной мебели», из которых черпали сведения о «стилях» и предприятия, и отдельные ремесленники. Здесь можно было найти «покойный диван duchesse», стиль Людовиков XV и XVI, «русский народный стиль» и т. п.¹

¹ Д. Левциг. Рисунки модной мебели. СПб., 1869.

Уже в некоторых покоях Большого Кремлевского дворца (парадной приемной, опочивальне и других, получивших новую обстановку на протяжении 50-х годов) появилась стеганая обивка мягкой мебели. В 60—70-е годы этот прием стал преобладающим. Он отвечал представлениям быстро богатевшей буржуазии об изысканном уюте жилого интерьера. Деревянные конструкции мягкой мебели чаще всего полностью скрывались такой пухлой обивкой, дополненной по краям густой бахромой. Кресла и диваны превращались в совершенно бесформенные, расплывчатые предметы, напоминающие искаженный стиль рококо.

В интерьерах делались обязательные складчатые бархатные и суконные драпировки, портьеры темных тонов, закрывавшие дверные проемы. Мебели было много, и она в «уютном» беспорядке загромождала помещения. Характерно, что мягкая, лишенная четкого силуэта форма, без выявления структуры предмета, стала в то время преобладать не только в мебели, но и в женском костюме с его обильными и пышными воланами, рюшами, скрывавшими и изменявшими очертания фигуры. Деревянные поверхности корпусной мебели покрывались темными лаками. Широкое распространение получили различные инкрустации дерева металлическими, перламутровыми, черепаховыми и другими вставками. Таковы, например, были выполненные с большим техническим мастерством на петербургской фабрике Блехсмидта двери и предметы обстановки Кремлевского дворца.

С меблировкой интерьеров были тесно связаны и осветительные приборы. Хотя интерьеры второй половины века освещались керосиновыми, а к концу его и электрическими лампами, свечи в доме считались признаком изысканного вкуса. Нарядные канделябры и подсвечники остались также неотъемлемой частью «гарнитура» письменного стола: посередине обычно располагались настольные часы, а по их сторонам еще долгое время ставились два высоких подсвечника. Парные подсвечники, фланкирующие зеркало, были обязательными на дамском туалетном столе. Если в комнате имелись камин или печи с выступами в виде полок, то на них ставились более значительные по размерам, нередко оформленные в виде фигур бронзовые часы, а по их сторонам — многосвечные канделябры. Большие канделябры могли быть поставлены на отдельных тумбах по сторонам дивана. Они обычно составляли часть единого по характеру оформления осветительного гарнитура салона или гостиной, куда включалась также центральная потолочная люстра, хотя она и отличалась от других предметов иной системой освещения.

Характерный облик интерьеров второй половины XIX века накладывал свою печать и на развитие отдельных видов прикладного искусства. Те же художественные вкусы, которые проявлялись в отделке интерьера в целом, сказывались и в обработке металла и камня. Аналогичные процессы характеризовали во многом и производство художественной керамики, стекла и тканей, получившее в рассматриваемый период более широкое развитие.





*Люстры Георгиевского зала Большого Кремлевского дворца.
Бронза. Фабрика Никольса и Плинке в Петербурге. 1850-е годы.*

С традициями предшествующего периода была наиболее тесно связана художественная обработка металла, главным образом золоченой бронзы. Предприятия этой отрасли прикладного искусства в основном находились во владении предпринимателей, приехавших в Россию с Запада (Никольс и Плинке, Ф. Шопен, Н. Штанге в Петербурге и др.). Они, хотя и использовали отдельные достижения современной техники, но на протяжении третьей четверти XIX века сохранили уровень небольших ремесленных мастерских. В их работе преобладало исполнение по заказам роскошных, уникальных вещей для украшения царских дворцов, особняков и домов представителей верхушки общества¹.

Для огромных и пышно декорированных залов Большого Кремлевского дворца в качестве основных осветительных приборов были использованы большие роскошные люстры, они имели относительно строгие формы: в Андреевском и Александровском залах были использованы два-три яруса гладких бронзовых ободов с размещенными на них гнездами для свечей; люстры белого Георгиевского зала (стр. 307) получили форму крупных чаш со свечными бра по краям. В этих изделиях с сохранившейся еще от классицизма монументальностью соседствует разностильность густой орнаментации ажурных подзоров, многосвечных бра и других деталей. Другую, характерную для второй половины XIX века тенденцию отразили люстры Грановитой палаты, для которых исходным образцом была принята форма новгородских круговых «хоросов» XVI—XVII столетий. Но в орнаментации этих ранних произведений «русского стиля» уже сказались черты эклектики: вместо скромной средневековой плетенки декор их составляли крупные растительные мотивы. Аналогичный облик был придан и меньшим настенным люстрам в один ряд свечей. В меньших помещениях Кремлевского дворца, а также в других дворцовых зданиях Москвы и Петербурга люстры, осветительные и декоративные приборы выполнялись в еще более эклектических формах. В некоторых из них (например, в люстре Владимирского зала Большого Кремлевского дворца; стр. 309) бронза выполняла лишь подсобную роль несущего каркаса, густо обвешанного хрустальными гранеными подвесками и гирляндами пронизок.

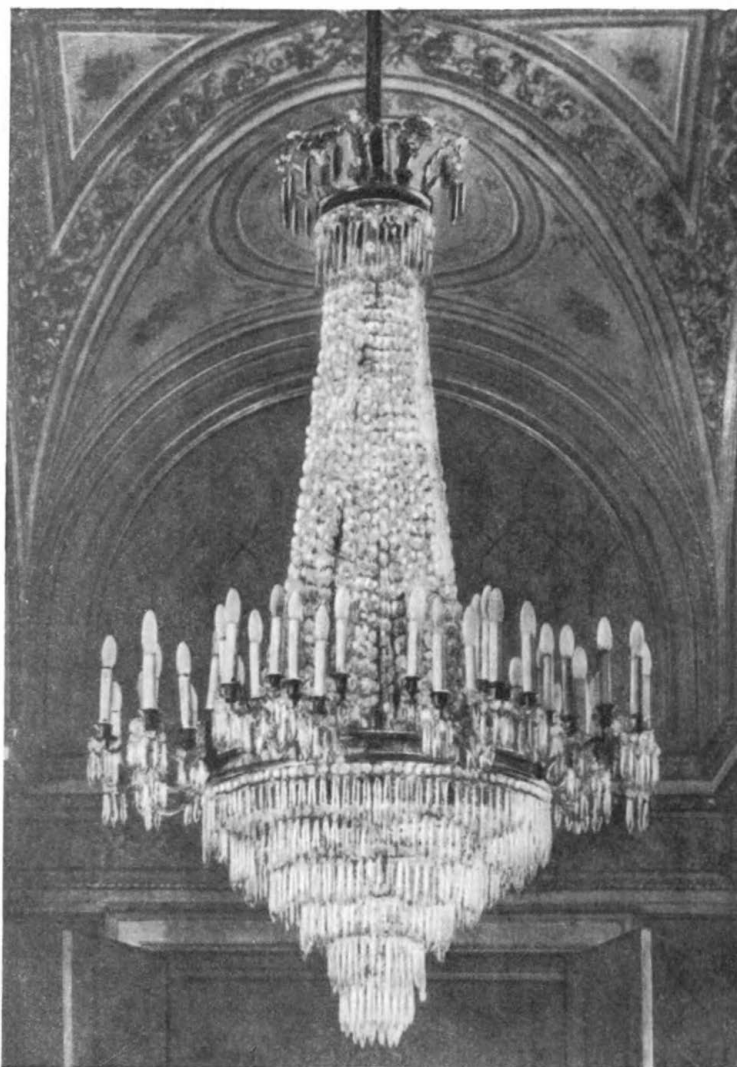
Широкое применение во второй половине XIX века керосинового освещения в значительной мере изменило облик осветительных приборов. Относительная интенсивность нового вида освещения делала излишним большое количество световых точек в интерьере, в результате чего многорожковые светильники уступают место лампам-сосудам. Уже на петербургской выставке 1861 года фабрика Штанге экспонировала бронзовую лампу в виде вазы с Нептуном, сопровождаемым различными персонажами античной мифологии. Образцом для нее служил, вероятно,

¹ Ярким примером псевдорусского стиля в сухом и компилятивном сочинении академика Ф. Г. Солнцева могут служить исполненные в 1857—1858 годах по его проектам петербургской фабрикой Шопена ларцы или «ковчеги» из золоченой бронзы, предназначенные для хранения наиболее древних государственных грамот. См. Н. Левинсон, Л. Гончарова. Русская художественная бронза.— В кн.: «Государственный Исторический музей. Памятники культуры», вып. XXIX. М., 1958, стр. 29—32; «Московский Кремль». М., 1958, табл. 107; ЦГИАЛ, ф. 472, оп. 1, д. 69; ларцы находятся в Гос. Историческом музее (№ 81989).

кувшин, приписываемый Бенвенуто Челлини¹, формы которого оказались, однако, весьма искаженными.

Массовое удешевленное производство подобных керосиновых осветительных приборов, к которому перешло в последующие десятилетия XIX века большинство фабрик бронзы прикладного назначения, окончательно снизило художественное качество изделий и привело к выпуску в большинстве своем трафаретных и шаблонных поделок.

С начала 50-х годов в камерной бронзовой пластике получили развитие черты псевдонародности. Фигуры пляшущих деревенских девушек и парней все чаще стали сопровождать бытовые предметы. Так, например, на бронзовой фабрике Демидовых были выполнены в этот период целые серии фигур веселящихся крестьян в национальной одежде, пользовавшиеся как своего рода экзотика большим успехом на лондонской выставке 1851 года. На этой выставке были особо отмечены и серебряные изделия в народном жанре ювелирной фирмы Сазикова², награжденные «высшей наградой». Это были серебряные сосуды, сделанные, вероятно, не без участия Ф. Г. Солнцева в подражание художественным сокровищам XVI—XVII веков из Оружейной палаты, но дополненные некоторыми восточными мотивами. Другая партия экспонатов Сазикова казалась иностранцам еще более экзотичной благодаря тому, что фигуры крестьян были обыграны в виде кувшинов,



Люстра во Владимирском зале Большого Кремлевского дворца. Бронза, хрусталь. Фабрика Ф. Шопена в Петербурге. Третья четверть XIX века.

¹ Гос. Исторический музей, № 76853, бр. 4481; Отдел рисунков Гос. Эрмитажа, № 21528,

² «Great Catalogue». London, 1851, табл. 189, 192, 193 и 195.

чайников и т. п. Все эти вещи не обладали верной характеристикой типов, но отличались виртуозной техникой чеканки. Например, шкура медведя-поясуна в одной из таких групп только на ощупь воспринималась как металлическая¹.

Начиная с 70-х годов камерная бронзовая скульптура получает определенные импульсы от творчества передвижников. В первых рядах этого нового, реалистического направления камерной скульптуры в бронзе стал скульптор Е. А. Лансере (1848—1886). На фоне преобладавших в то время салонных «купальщиц», «нимф» и «амуров» произведения Лансере выделялись простотой сюжетов, реалистичностью форм. Хотя у Лансере основное значение имел сюжетный смысл, а не пластическая выразительность изображений, нередко весьма однообразных по своей лепке и чеканке, его скульптурные группы — типы различных народностей России, бытовые сценки из жизни крестьянства, большей частью включающие фигуры животных, — получали общее одобрение как в России, так и за границей, где они часто фигурировали на художественных выставках.

Действительно, в 1870-х годах работы Лансере дали много нового. Выполненные без малейшей слащавости, они реалистически изображали трудовую деятельность крестьянства, правдиво воспроизводили образы пахаря, чумака, возницы, воина. В. В. Стасов сочувственно отзывался о работах Лансере, говоря, что в них есть жизнь и правда².

Благоприятное впечатление от произведений Лансере в значительной мере нарушалось их подставками, выполненными в модном тогда псевдорусском стиле. Эти стилизованные постаменты совершенно произвольно использовались фабрикой Шопена для самых разнообразных скульптур, иногда даже никакого отношения к Руси не имевших. Рядом с простотой и правдивостью передачи натуры в фигурах Лансере стилизация в постаментах выглядела особенно ложной³.

Значительно меньший интерес представляют исполненные Лансере утилитарные предметы. Так, известны его письменные приборы с изображениями на темы крестьянского труда, в которых реалистически исполненные фигуры людей служили рукоятками для пресс-папье и т. п. Исключительно неудобной в своем практическом использовании оказалась и чернильница, оформленная в виде сказочной группы «Голова, поражаемая витязем Русланом».

В направлении, близком к Лансере, работали и другие скульпторы 60—80-х годов: анималисты Н. И. Либрих (1828—1883), А. Л. Обер (1843—1917) и Л. В. Позен (1849—1921), достигавшие в своих камерных произведениях большой остроты и выразительности.

Закономерным следствием развития в XIX веке машинной техники явилось вытеснение тех прежде процветавших отраслей прикладного искусства, которые

¹ Н. Левинсон и Л. Гончарова. Указ. соч., стр. 43—44, рис. 37; «Русский художественный листок», изд. В. Тиммом, 1851, № 13.

² В. Стасов. Художественная выставка за 25 лет.— Собрание сочинений, т. 1. СПб., 1894, стб. 476.

³ Н. Левинсон и Л. Гончарова. Указ. соч., стр. 71—72, рис. 65—69.



*И. Свешников. Шкатулка. Сталь с медной и оловянной отделкой.
Тула. Вторая половина XIX века.*

Гос. Исторический музей.

были особенно близко связаны с ручным трудом. Заметный упадок претерпевало, например, производство художественных стальных изделий тульских оружейников. На протяжении первой половины века прежнее высокое мастерство было здесь постепенно утрачено, ибо массовое производство изделий «партикулярного» порядка становилось все более упрощенным, лишенным творческого подхода. Делались небольшие отшлифованные медью и оловом стальные предметы — подсвечники, шкатулки, табакерки, швейки, не изменившие своего вида до конца XIX столетия. Последним ветераном тульского производства оставался работавший до 80-х годов мастер И. Свешников, награжденный на художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве бронзовой медалью именно «за сохранение старых традиций»¹ и выполнивший множество разных шкатулок (стр. 311), копилочек и, особенно, забавных швеек со стальными «птичками» — зажимами для тканей.

Золоченая бронза во второй половине XIX века обильно применялась для отделки и дополнений изделий из цветного камня, составлявших еще с конца XVIII столетия одну из замечательнейших отраслей русского декоративно-приклад-

¹ «Труды комиссии по изучению кустарных промыслов в России», т. IX. СПб., 1883, стр. 2276—2279.

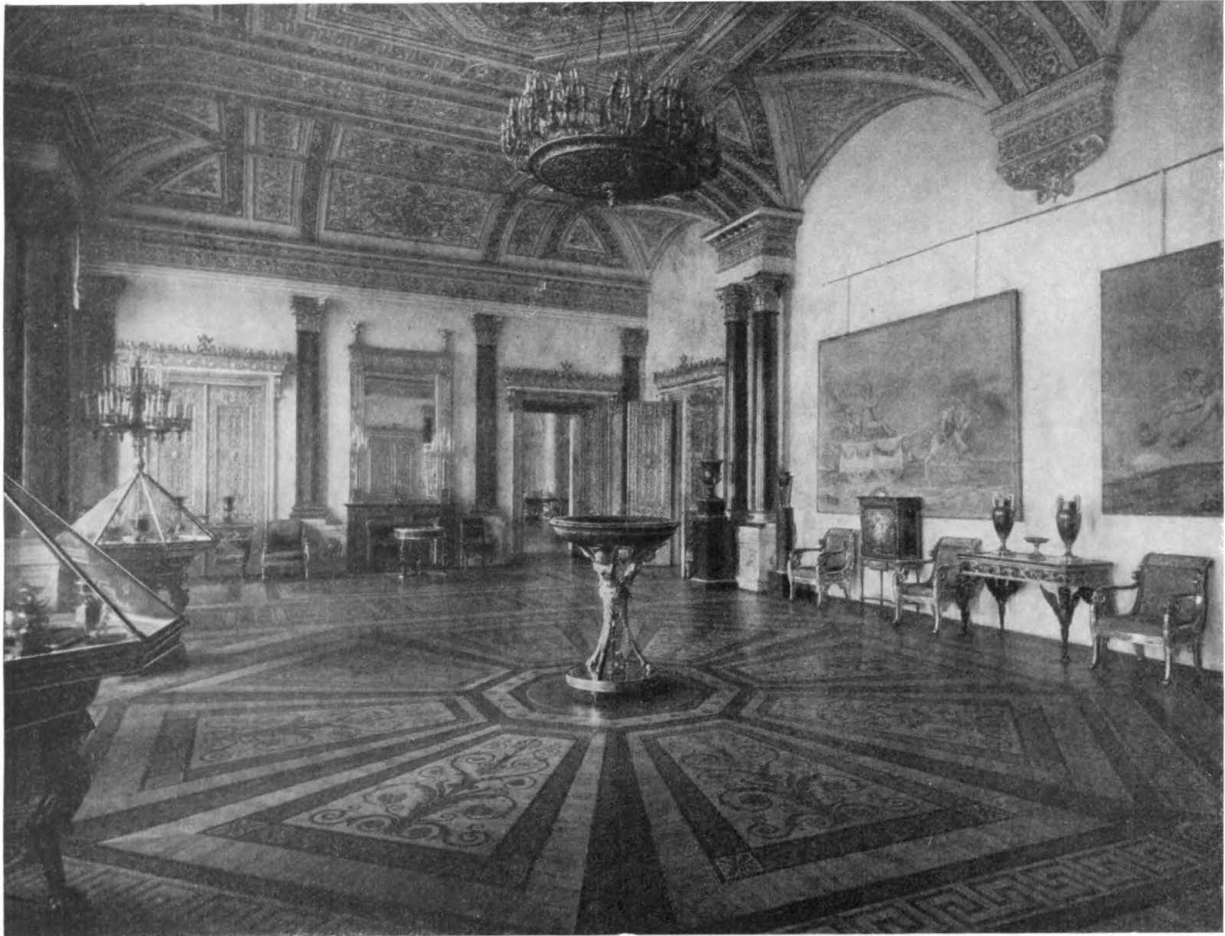


*Ваза-канделябр из калканской яшмы.
Екатеринбургская мастерская. 1859—1861 годы.
Гос. Исторический музей.*

ного искусства. Изделия из русского камня попадали обычно в столицу с Урала или Алтая и получали бронзовые дополнения на дворцовой Петергофской гранильной фабрике и в частных мастерских. Бронзовыми обычно делались ручки каменных ваз, подставки в виде львиных лап, кроны свечников на каменных торшерах и т. п. Бронзовые детали служили для укрепления и монтирования отдельных частей крупных предметов. На золоченом фарфоре такая «служебная» бронза зрительно не выделялась, но с красочной поверхностью цветного камня она составляла эффектные контрасты¹.

Необычайной красотой отличались русские малахитовые изделия в сочетании с золоченой бронзой. На всемирной выставке 1851 года в Лондоне зрителей поразило исключительно виртуозное умение талантливых уральских мастеров отделывать малахитовой облицовкой (в технике так называемой «русской мозаики») округлые поверхности колонн, ваз и т. п. Великолепные изделия из разных пород цветного камня составляют донныне украшение многих залов Государственного Эрмитажа (стр. 313). Правда, по сравнению с лаконичными формами камня XVIII и первой половины XIX века изделия второй половины столетия более беспокойны и усложнены по силуэту; целостное впечатление нарушается в них множеством дополнительных разделок и случайностью подбора металлических деталей.

¹ «Московский Кремль», табл. 168; В. Макаров. Цветной камень в собрании Эрмитажа. Л., 1938, табл. 6, 7, 10, 11, 14, 20; А. Сулов. Комнатное убранство Эрмитажа. Л., 1920, стр. 29—44.



Эрмитаж. Малахитовый зал. Вторая половина XIX века.

Указанные черты отличают, например выполненные Екатеринбургской мастерской в 1859—1861 годах парные вазы-канделябры из калканской яшмы (стр. 312)¹. Монолитный корпус этих ваз как будто собран из отдельных частей, а в непропорционально узкое горло вставлен бронзовый свечник в виде букета цветов лилии. Исполненные в Петербурге бронзовые ручки состоят из двух сложных волют беспокойного рисунка и вялых по формам. Но лиловато-серая поверхность камня настолько красива, что вазы сохраняют декоративную выразительность.



Период с 60-х по 90-е годы явился новым этапом в истории русской керамической промышленности. После реформы 1861 года вслед за помещицъей фарфоро-фаянсовой мануфактурой уходит в прошлое мануфактура капиталистиче-

¹ Гос. Исторический музей, № 79568, бр. 2028; исполнена в 1859—1861 годах мастером Г. Налимовым. (См. В. Макаров. Указ. соч., стр. 106—120; ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 1, д. 213).



Чайник и кружка. Фарфор. Гжель. Вторая половина XIX века.

Гос. музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века».

ская. Их сменяет фабрично-заводское производство, характерными чертами которого были расширение деятельности больших и сокращение мелких предприятий, централизация производства и увеличение значения машин и технических усовершенствований. Наиболее показательной для этого процесса явилась история фирмы М. С. Кузнецова, монополизировавшего к началу 90-х годов керамическую промышленность России. Его основной завод, Дулевский, возник вблизи традиционного керамического центра Московской губернии, Гжели, и менее чем за 25 лет был превращен в крупнейший фарфоровый завод страны¹. Начиная с 1865 года фирма Кузнецова каждые десять лет удваивала производство, доводя его к

¹ Унаследовав от отца, С. Т. Кузнецова, в 1864 году два завода — в Дулеве (основан в 1832 году) и Риге (основан в 1843 году), — М. С. Кузнецов в 1870 году приобрел один из лучших фаянсовых заводов России — завод Ауэрбаха в Тверской губернии, в 1886—1887 годах он основал собственное фаянсовое производство в Будах Харьковской губернии, в 1890—1892 годах в Славянске той же губернии, в 1891 году купил крупнейший и старейший фарфоро-фаянсовый завод Гарднера, в 1893 году — завод в Песочном, Ярославской губернии. В 1889 году было образовано Товарищество М. С. Кузнецова по производству фарфоровых и фаянсовых изделий. («Сведения о торговой деятельности высочайше утвержденного Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М. С. Кузнецова в Москве». М., 1898, стр. 2).



*Чайная чашка и блюдце. Фарфор. Гжель. 1866 год.
Гос. музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века».*

1895 году до 4300 тыс. рублей, что значительно превысило половину годового выпуска фарфора и фаянса России¹.

Индустриальный характер керамического производства, его ориентация на широкие круги городских, а иногда и сельских покупателей, привели к значительным изменениям в самом характере продукции. Ассортимент заводов отличается теперь гораздо большей утилитарностью. Намного сокращается выпуск скульптуры, пользовавшейся исключительной популярностью на протяжении всей первой половины и середины XIX века, уменьшается количество ваз, и основным предметом производства становится удовлетворяющая широкий спрос бытовая посуда: чайные, столовые и кофейные сервизы, чашки, тарелки, стаканы и т. д. Появляются и такие новые изделия, как технический фарфор и санитарный фаянс, ставшие

¹ «Альбом участников Всероссийской промышленной и художественной выставки в Нижнем-Новгороде в 1896 г.», ч. II. СПб., 1896, стр. 14. Изменилась и топография русской фарфоро-фаянсовой промышленности. Если до середины 80-х годов ведущим оставался московский, гжельский керамический район, то со второй половины 80-х годов начинается организация заводов в других областях, близко расположенных к источникам сырья, в местах традиционных гончарных промыслов,— Харьковской, Тверской, Новгородской и других губерниях.

после Октябрьской революции предметом производства самостоятельных отраслей керамической промышленности.

Переход на путь машинной индустрии явился для фарфоро-фаянсового производства источником серьезных противоречий. Резкое увеличение объема продукции и интерес в первую очередь к коммерческой стороне дела не способствовали вниманию к художественной стороне изделий. Фарфор и фаянс второй половины века во многом утратили свои прежние эстетические достоинства, а новых еще не приобрели.

Самый ходовой и сравнительно недорогой фарфор — трактирный, выпущенный на рынок еще заводом А. Г. Попова и производившийся в большом количестве на предприятиях М. С. Кузнецова, еще сохранял отвечающую народному вкусу декоративность, скульптурную полноту шаровидных форм, любовь к ярким и чистым краскам — синей, пурпуровой, золоту, крупному цветочному мотиву¹. То же можно сказать и о фарфоре, выпускавшемся небольшими полукустарными заводами Гжели (стр. 314, 315), и о посуде, специально изготовлявшейся для Средней Азии и стран Ближнего Востока. Между тем, дорогие изделия Императорского завода, заводов Гарднера, братьев Корниловых, Кузнецовых и некоторых других были лишены, как правило, самобытности и творческого духа. Их производство находилось в прямой зависимости от европейской моды. Иностранцы образцы были здесь не только примером для подражания, но и образцами для прямого копирования².

Дальнейшее развитие техники фарфорового дела не приводило к улучшению художественных качеств продукции. Новые технологические приемы использовались часто в ущерб рациональной форме и красоте изделий, нередко нарушая и логику производства. Фарфор зачастую подделывали под другой материал, имитируя, например, дерево; формы подобных изделий неоправданно усложнялись, их поверхность сплошь закрашивалась, в результате чего материал терял свою специфику.

Отсутствовала органичность и в применении тех или иных мотивов, украшавших изделия. Так, на Императорском фарфоровом заводе, переживавшем в течение 70—80-х годов период наибольшего художественного упадка, был выполнен парадный сервиз по мотивам росписей лоджий Ватикана — «рафаэлевский», оконченный уже в 1903 году. Невероятной была сама идея перенесения ренессансных настенных росписей на бытовые предметы. И только мастерство живописцев завода, в течение многих лет привыкших к работе над сложнейшими орнаменталь-

¹ Преемственность традиций трактирного фарфора между заводом Попова и кузнецовскими заводами могла быть и более непосредственной. По закрытии завода Попова формы в 1875 году были приобретены И. А. Иконниковым, от которого перешли на завод М. М. Куринова в Гжели, а затем к М. С. Кузнецову в Дулево (см.: А. Салтыков. Русская керамика. М., 1952, стр. 116).

² Характерно, что на Императорском фарфоровом заводе путей к преодолению художественного кризиса искали не в переходе от эклектического подражания к самостоятельному творчеству, а в смене образцов для копирования. Так, влияние итальянского и немецкого ренессанса, готики и нового французского искусства сменилось в 1880-х годах влиянием копенгагенского завода.



Чайный сервиз. Фарфор. Завод братьев Корниловых. 1870-е годы.

Гос. музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века».

ными композициями, помогло им как-то согласовать узор с округлыми формами предметов сервиза и приспособить роспись к новому для нее круговому принципу размещения¹.

Изделия в псевдорусском стиле, появившиеся на Императорском фарфоровом заводе еще в первой половине XIX века, продолжали выпускать во второй половине века заводы Кузнецова и братьев Корниловых. Орнамент, скопированный с рукописных и старопечатных книг и лишенный естественных для него условий размещения в тексте и на листе бумаги, механически наносился на поверхность чашек, блюдц. Его плоскостной характер противоречил объемности посудных форм, а сплошная заливка фона снижала пластику и губила красоту материала. Продукция фирмы Корниловых славилась безупречными техническими качествами и была весьма дорогой по цене. Однако художественный уровень изделий далеко отставал здесь от технического выполнения. В подобных изделиях привлекают качество обжига, блеск красок, общая тщательность отделки, но никак не эстетическая выразительность (стр. 317).

Той же фирмой Корниловых выпускались фарфоровые изделия, украшенные от руки и печатным способом (на заводе впервые в России был применен метод хромолитографической печати) идиллическими картинами на темы русской

¹ В 80-х годах начинается бурное техническое возрождение Императорского завода. После изобретения лабораторией завода в 1889 году красной глазури «бычья кровь» началось увлечение цветными глазурями, а затем подглазурной живописью солями, широкое применение которой при оформлении фарфоровых предметов характерно уже для рубежа XIX и XX веков.



*Крестьянка с ребенком.
Фарфор-бисквит. Завод Гарднера.
Вторая половина XIX века.
Гос. музей керамики и «Усадьба
Кусково XVIII века».*

жизни по рисункам художника Н. Н. Каразина (1842—1908). Изделия эти были выполнены вначале по заказу американской фирмы Тиффани, а затем фарфор, оформлявшийся в «русском духе», продавался во Францию и Америку¹.

На Гарднеровском заводе еще в 1870-х годах продолжали выпускать скульптурные фигуры по мотивам «Волшебного фонаря»². Однако закономерный для первой половины XIX века сочувственный, хотя и созерцательный подход к изображению сценок из народной жизни, крестьян, городских ремесленников и торговцев во второй половине XIX века не мог не звучать фальшиво. Фигурки 70-х годов кажутся малоинтересным повторением более ранних экземпляров. Они сухо вылеплены и плохо раскрашены (стр. 318). Лучшие по пластике составившие новую серию женские фигуры того же завода: «Купающаяся в ванной», «Обнаженная с муфтой», «За туалетом», «Причесывающаяся» и другие, где белизна фарфора не скрывалась слоем надглазурной краски и поэтому сохранялся стекловидный блеск материала, придающий скульптурной форме большую цельность.

В северо-восточных областях, Петербургской, Новгородской и Тверской, богатых красной огнеупорной глиной, уже в 1870 году было несколько гончарных заводов, изготовлявших, помимо посуды, скульптуру и архитектурные украшения³. В 70—80-е годы интерес к майолике, поддержанный изучением древнерусского искусства и поисками самобытных путей в керамике, привел не только к расширению имеющихся

производств, но и к организации новых, например завода Масленникова в Вышне-Волоцком уезде Тверской губернии. Был налажен выпуск изразцовых печей, каминов, полов, потолков и других украшений «со строгим соблюдением древнерусского стиля» на фабриках Кузнецова⁴. Ввиду моды на русские древности фабри-

¹ См.: В. Селезнев. Производство и украшение глиняных изделий в настоящем и прошлом. СПб., 1894, стр. 334.

² Об этой серии см. т. VIII, кн. 2 настоящего издания, стр. 538—539.

³ См.: «Отчет о Всероссийской мануфактурной выставке 1870 г. в С.-Петербурге». СПб., 1871, стр. 59.

⁴ См.: И. Токаков. Историко-статистические сведения о производстве фарфоровых и фаянсовых изделий высочайше утвержденного Товарищества М. С. Кузнецова, М., 1893, стр. 6.

кант выпустил, например, громадные каминные в формах XVI или XVII столетий, один из которых был установлен в его собственном доме в Москве¹. Это было чудовищное по своей громоздкости сооружение, высотой в 4 м и шириной (в нижней своей части) в 3 м, нечто среднее между печью XVII века и иноземным камином, а по резкости цветов поливы и чрезмерности скульптурной декорации не имеющее аналогий в русской архитектурно-декоративной керамике. Здесь полностью торжествовала эклектика, которая в данном случае насаждалась и рекламировалась крупнейшей в России фирмой — в большой мере законодательницей вкусов в области производства фарфора и фаянса.



Основные тенденции декоративно-прикладного искусства второй половины века сказались и в развитии художественного стекла. Дорогие изделия из хрусталя и цветного многослойного стекла, как правило, получают формы, заимствованные из разных «исторических стилей». Следует, однако, отметить, что в середине века орнаментальные украшения на этих изделиях еще свидетельствуют о внимательном отношении к особенностям материала. Например, вазы из накладного стекла отделялись сходящейся под острым углом широкой гранью, дающей цветной рисунок, похожий на стрельчатые готические арки. Этот декоративный прием представлял возможность выявить основное качество материала — его прозрачность. Изделия в стиле рококо расписывались цветными эмалями и золотом, в соответствии с формами предметов, а бесцветный граненый хрусталь отличался классической строгостью. Во многих изделиях еще сохраняется художественный вкус.

В дальнейшем в стекле стали преобладать черты эклектизма, что привело к падению художественных качеств и к утрате прежней культуры материала. Изготавливались стеклянные изделия, подражающие деревянной русской посуде. Их роспись была настолько густа и ярка, что стекло как материал совершенно не ощущалось².

Характерное для русского декоративно-прикладного искусства второй половины XIX века, в том числе и для стекла, снижение художественного уровня при одновременном совершенствовании техники и технологии особенно ярко отразилось на деятельности Императорского стекольного завода (стр. 320). Если в конце XVIII и начале XIX века его славу составляли произведения Томона, А. Н. Воронихина, В. П. Стасова, К. И. Росси — замечательных «инвенторов» (создателей образцов) завода, то во второй половине XIX века эта постоянная должность при

¹ Дом находился на месте станции метрополитена «Ботанический сад» на проспекте Мира. При его сносе камин был разобран и перевезен в Гос. научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева.

² Е. Левинсон, Б. Смирнов, Б. Шелковников, Ф. Эitelis. Художественное стекло и его применение в архитектуре. Л.—М., 1953, стр. 129, рис. 98. См. также т. VIII, кн. 2 настоящего издания, стр. 550.



*Бокал, стекло, прозрачная эмаль.
Императорский стекольный завод.
Вторая половина XIX века.
Гос. Исторический музей.*

заводе была совсем упразднена, и с заказами на проекты стали обращаться к случайным лицам. Теперь развитие стеклоделия направляют выдающиеся техники и технологи завода. А. К. Чугунов своими изобретениями брикетирования шихты значительно повышает уровень технологии варки стекла. С. П. Петухов успешно работает над мозаичными стеклами, создавая для них богатейшую колористическую палитру. В. И. Селезневу принадлежат важные изыскания в области эмалей для росписи стекла. Большое значение для развития художественного стеклоделия имели публикации трудов В. В. Писарева по технологии стекла и, особенно, Д. И. Менделеева, который в 1864 году выпустил книгу «Стеклоделие»¹.

Однако эстетическое освоение этих фундаментальных достижений технологии пошло по ложному пути. Крупные изделия из хрусталя — вазы, бра и торшеры, благодаря которым в начале века Императорский завод приобрел мировую известность, в 60-х годах получают гиперболизированные, экстраординарные размеры, используемые для возмещения недо-

статков форм и орнаментики вырождающегося русского классицизма. Таковы, в частности, два канделябра на 48 свечей каждый, высотой в 3,5 м, изготовленные в 1856 году к коронации Александра II, и «самые большие в мире» пятиметровые канделябры для Зимнего дворца. Замечательные достижения в области повторных варок цветных составов — работы еще 30-х годов стеклохимика Д. А. Карцева — дали во второй половине века весьма сомнительный художественный результат: совершенно непрозрачные тяжелые сосуды имитировали изделия из яшмы, мрамора

¹ См.: М. Безбородов. Очерки по истории русского стеклоделия. М., 1952, стр. 6—8.

и т. п. Более удачным оказалось применение изобретенных В. И. Селезневым прозрачных эмалей: изделия, хотя и расписывались эклектической смесью различных орнаментальных мотивов, все же сохраняли свой естественный стекольный характер.

Во второй половине столетия Императорский завод оказался в тяжелом финансовом положении. Опустошенная Крымской войной государственная казна не могла более субсидировать это нерентабельное привилегированное предприятие. Дворцовое ведомство было вынуждено отказаться от значительной части заказов на изготовление дорогих предметов обстановки из стекла и хрусталя, и постепенно завод утратил свое прежнее положение образцового предприятия, на которое равнялись другие русские заводы¹.

В послереформенный период в стекольной промышленности произошло существенное перемещение сил. Заводы, лишенные дешевой, или вообще бесплатной, рабочей силы приписанных к предприятиям крепостных крестьян, претерпевают острый финансовый кризис. Но последующая перестройка част-

ных стекольных заводов в чисто капиталистические не только позволила быстро преодолеть эти трудности, но и способствовала расширению и росту производства. Несколько крупных частных предприятий стали определять во второй половине



Стакан из трехслойного цветного стекла с венецианской нитью. Бахметьевский хрустальный завод. Вторая половина XIX века.

Гос. Исторический музей.

¹ Стекольный завод, ставший для казны обузой, было решено продать, о чем в 1862 году и было сделано объявление. Однако продажа не состоялась из-за отсутствия покупателей. Путем сокращения объема и удешевления продукции, перехода от варки дорогого свинцового хрусталя к дешевым садово-известковым стеклам, а также сокращения штатов рабочих и служащих, завод в 1865 году частично преодолел финансовые затруднения и некоторое время работал на общий рынок. В 1880 году он был объединен с казенным фарфоровым заводом, прекратил выпуск изделий на продажу и возвратился к работе по заказам Дворцового ведомства, главным образом восполняя утраченные предметы старых парадных сервизов.



*Бытовая посуда стекольных заводов второй половины XIX века.
Граненое стекло.*

Гос. Исторический музей.

XIX века общий характер русского художественного стекла. Это были, главным образом, большой завод Бахметьева в Никольске Пензенской губернии и группы объединенных заводов фирмы Мальцевых, которая стремилась занять в стране монопольное положение¹.

Продукция никольского Бахметьевского завода во второй половине XIX века, как и в предыдущий период, отличалась хорошим качеством материала и отделок, не уступая в художественном отношении лучшим образцам Императорского завода. Особенно высоко ценился бахметьевский хрусталь, успешно конкурировавший с импортными изделиями. За ряд лет существования этого завода вокруг него образовалось поселение потомственных мастеров, блестяще владевших самыми разнообразными приемами изготовления и обработки художественного стекла. Бахметьевская посуда употреблялась в быту состоятельных потребителей, главным образом, дворянства и буржуазии. Несложные по форме вещи характерны использованием на одном предмете многочисленных приемов украшения. Например, стакан (стр. 321) изготовлен из трехслойного материала; внутренний слой разделан мно-

¹ См. т. VIII, кн. 2 настоящего издания, стр. 550.

гоцветной «венедианской нитью», второй — бесцветный, прозрачный, наружный — непрозрачный цветной, с отделкой разными способами гранения и полировкой.

Около двадцати мальцевских заводов объединилось под управлением акционерного общества, которое не жалело капиталовложений в техническое оснащение своих предприятий. Крупнейшими и лучшими заводами этой фирмы были Дятковский и Гусевский. Кроме оконного стекла и стеклянной тары, здесь изготовлялась самая разнообразная посуда для питья, начиная с хрустальной и кончая простейшей, предназначенной для широких слоев населения (стр. 322). Последняя отличалась практичными, целесообразными формами и особым видом граненой орнаментации. Незатейливые мотивы этой, так называемой «алмазной» грани состояли из пучков прямолинейных трехгранноугольных бороздок, в самых разнообразных комбинациях нанесенных широкими круговыми фризами на корпуса стаканов, бокалов, рюмок и т. п. Очень технологичные в работе на механизированных станках, специфически стекольные, усиливающие декоративные свойства материала, рисунки этой грани принесли в свое время заслуженную популярность стеклянной посуде мальцевских заводов. Только неизменное применение их в течение последующих 60—70 лет (и продолжающееся поныне) вызвало справедливую реакцию против слишком примелькавшихся и надоевших мальцевских узоров.

По качеству материала и тщательности обработки художественное стекло, изготовлявшееся во второй половине XIX века на всех русских заводах, находилось почти на одинаковом уровне. Поэтому очень трудно отличить посуду Императорского завода от мальцевской, бахметьевской и т. д. Лишь отдельные, более дорогие изделия казенного завода с 60-х годов стали клеймиться резной маркой с царским вензелем и датой изготовления.



Упадок в украшении тканей был замечен во второй половине XIX века значительно меньше, чем в других отраслях художественной промышленности. Это объясняется прежде всего глубокой связью с народными традициями, не исчезающими бесследно при переходе от ручной работы к механизированному ткачеству и набойке. Производство тканей — предмета первой необходимости в быту всех слоев населения — приобрело в этот период массовый характер. А основными покупателями, на которых ориентировался русский фабрикант, были рабочие и крестьянство, чьи вкусы складывались под влиянием лучших образцов народной набойки.

Ведущее положение во второй половине века заняла хлопчатобумажная промышленность, выпускавшая ткани самого различного типа, от ситца до хлопчатобумажной бумазеи. Бытовавшая среди крестьян и рабочих льняная крашенина и набойка ручной работы усиленно вытеснялась однотонными хлопчатобумажными тканями: китайкой, кумачом, сатином, бумазеей и т. п. «В то время, — пишет современник, — ощущалась большая нужда в прочной и красивой материи, а потому китайка находила потребителей не в одном крестьянском быту, но и модный ари-

стократ того времени не стыдился надеть китаечные брюки. Особенно в летнее время почти все носили платье, сшитое из нанкинской китайки, которая попросту звалась нанкой»¹.

Пользовался широким спросом и производился в большом количестве и так называемый «пунцовый товар» — хлопчатобумажные ткани, окрашенные в яркий красный цвет: пунцовый ситец, плюс, кумач, из которых шились рубахи, сарафаны и т. п. Ивановская фабрика Ивана Горелина еще в 1865 году выпускает ситцы, окрашенные в «адрианопольский» цвет², а на всероссийской выставке 1870 года она получает серебряную медаль за «ситцы и плюс умеренных цен, при обширном производстве».

С развитием капитализма и проникновением рыночных отношений в самые отдаленные уголки России хлопчатобумажные ткани — китайка, кумач, ситец, позднее — сатин и бумазея — становятся самыми популярными у покупателя из крестьян и рабочих. Если в первую половину XIX века среди крестьян господствовала домотканная одежда, то во второй ее половине, даже в таком глухом уголке России, как, например, Каргопольский уезд, домотканная одежда вытесняется одеждой из модных тканей фабричного производства. Особенно полюбили кумачовые рубахи, а сарафаны, в зависимости от тканей, из которых были сшиты, имели особое название: «сатинник, кумачник, просто ситечник, набоечник, пестрядинник, крашенинник»³. В одежде рабочих промышленных губерний, как в повседневной, так и в праздничной, преобладают ткани фабричного производства. По рассказам старых рабочих, записанным участниками экспедиций Исторического музея, в текстильных районах Московской губернии и на Трехгорной мануфактуре в цехах работали в ситцевой или пестрядинной рубахе и нанковых белых штанах в узкую полоску⁴. Работницы одевались в ситцевую юбку, кофту, фартук, платок.

Значительное место среди набивных ситцев 60—70-х годов занимали ивановские кубовые ситцы фабрик Л. П. Горелина, С. И. Борисова, К. Д. Буркова и других⁵. Их характерной особенностью являлся темно-синий фон, восходящий к синим фонам народных набоек. Ситцы эти выпускались для самого широкого потребителя, о чем свидетельствует и их рисунок, и колорит. Здесь можно наблю-

¹ «Очерки развития и настоящего положения китаечного производства». Казань, 1858, стр. 6. Китайка — плотная хлопчатобумажная ткань, более тяжелая, чем ситец, окрашенная в ровный синий, голубой, «яхонтовый», вишневый, белый, черный и другие цвета. Китайка первоначально ввозилась из Китая (откуда ее название), с XIX века началось производство этой ткани и в России.

² Красный цвет, получаемый из корня морены.

³ Н. Левинсон, Н. Маясова. Материальная культура русского Севера в конце XIX — начале XX века. — «Труды Государственного Исторического музея», вып. XXIII. М., 1953, стр. 124—125.

⁴ М. Левинсон-Нечаева. Положение и быт рабочих текстильной промышленности Московской губернии во второй половине XIX века. — «Труды Государственного Исторического музея», вып. XXIII. М., 1953, стр. 164.

⁵ Прекрасные образцы этих ситцев сохранили альбомы тканей «Товарищества Горелиных» (Гос. Исторический музей; Владимиро-Суздальский историко-художественный и архитектурный музей-заповедник; Ивановский обл. краеведческий музей).



*Платок. Фабрика Я. Лабзина и В. Грязнова в Павловом Посаде.
Шерсть. 1897 год.*

Ивановский обл. краеведческий музей.

дать усвоение и новые вариации не только характерного для народной набойки набора цветов — но и орнамента, и композиции, хотя, в отличие от ручной набойки, а также от ранних ситцев XVIII — начала XIX века, узор становится менее графичным и большую роль играют колористические сочетания.

Рисунки на кубовых ситцах, как правило, растительные. По всей поверхности ткани разбрасываются некрупные цветы, переплетающиеся изящными веточками с листьями, бутонами, плодами. Легко узнать в этих рисунках цветы наших центральных районов. Иногда это — цветущий клевер, примула, ландыш. Цветы исполнены в чрезвычайно мягком колорите, без твердых контуров. Их сочность, яркость усиливается глубоким синим фоном. Розоватые с белыми прожилками цветы, зеленоватые болотные стебли и голубовато-зеленые листочки, словно небрежно брошенные, придают удивительную легкость узору, где выделяются розовые распустившиеся цветы, а зеленоватые ветви и листья создают как бы второй, более сложный орнаментальный фон.

Цветы ландыша и примулы обычно помещались рядом, группой, при этом фон оставался более свободным. Мастера находили наиболее простое решение узора, их цветы были декоративны, прекрасно решены графически и композиционно. В композиционном изяществе, большом чувстве колорита и умении использовать все декоративные возможности материала сказывался многовековой опыт народных мастеров-набойщиков. Встречаются и несколько иные образцы кубовых ситцев, где по синему полю разбросаны не отдельные цветы, а целые букеты, сначала довольно крупные и декоративные, а в дальнейшем, к 70-м годам — более мелкие¹. Превосходные ткани с рисунком на синем фоне изготовлялись и на фабрике Прохоровых.

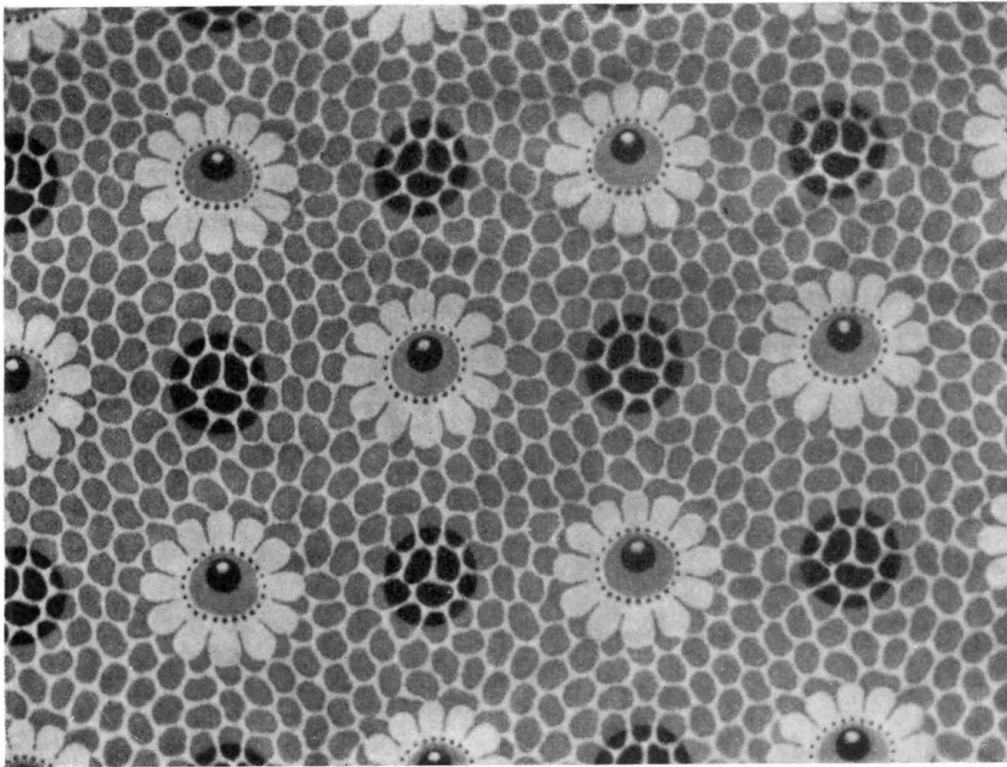
Вместе с темно-земельными ситцами (синий фон) некоторые фабрики выпускали и ткани на белом фоне, с мелким геометрическим или растительным узором. Такова, например, бело-земельная ткань фабрики Саввы Морозова 60-х годов из Исторического музея. По уплотненному благодаря точечному орнаменту фону² разбросаны веточки роз нежных розовато-серых тонов. Узор ткани носит радостный, праздничный характер.

В 70—90-х годах происходило дальнейшее усовершенствование технологии прядения, ткачества и набойки. Появились более тонкие сорта хлопчатобумажной пряжи, что повлекло за собой увеличение производства всевозможных легких хлопчатобумажных тканей — полубатиста, батиста и т. д. В области набойки характерен переход к ситцепечатному валу с гравированным узором. Создаются машины, печатающие многоцветные рисунки (до 16 валов). Не менее важную роль сыграл и переход текстильных фабрик от органических красителей к химическим — ализарину и анилиновым красителям. Ализарин принес в ситценабивное производство различные оттенки красного, розового, фиолетового и гранатовых цветов; анилиновые красители — зеленые, голубые, оранжевый, желтый, черный и другие тона. Особый интерес представляет черный анилиновый краситель, отличающийся высокой прочностью и использовавшийся в русских тканях этого времени чаще всего для фона. Его мягкая бархатистость подчеркивала и качество машинной выработки миткаля и усиливала яркость, свежесть, чистоту тонов многоцветного узора на тканях. Эти ткани вызвали большой интерес на международных выставках в Париже и Чикаго.

Машинная печать, широкая палитра химических красителей поставили перед русскими художниками сложную задачу — найти новые художественные решения в декоре миткаля и новых хлопчатобумажных тканей: сатина, батиста, мебельных крепов. Используя традиционные узоры и колорит, знакомясь с западноевро-

¹ «Ровность и густота синего грунта, прекрасно расположенные по нему букеты цветов, ярко отражающие свои колера, могут служить образцом тщательной отделки и верной набивки», — писалось о тканях фабрики Буркова. — «Журнал мануфактур и торговли». СПб., 1855, ч. II, № 4—6, стр. 101.

² Точечная разработка фона, характерная для Иванова с давних пор, переходит в ткани машинной набивки. См.: Л. Якунина. Русские набивные ткани XVI—XVII вв. — «Труды Государственного Исторического музея», вып. VII. М., 1954, стр. 12.



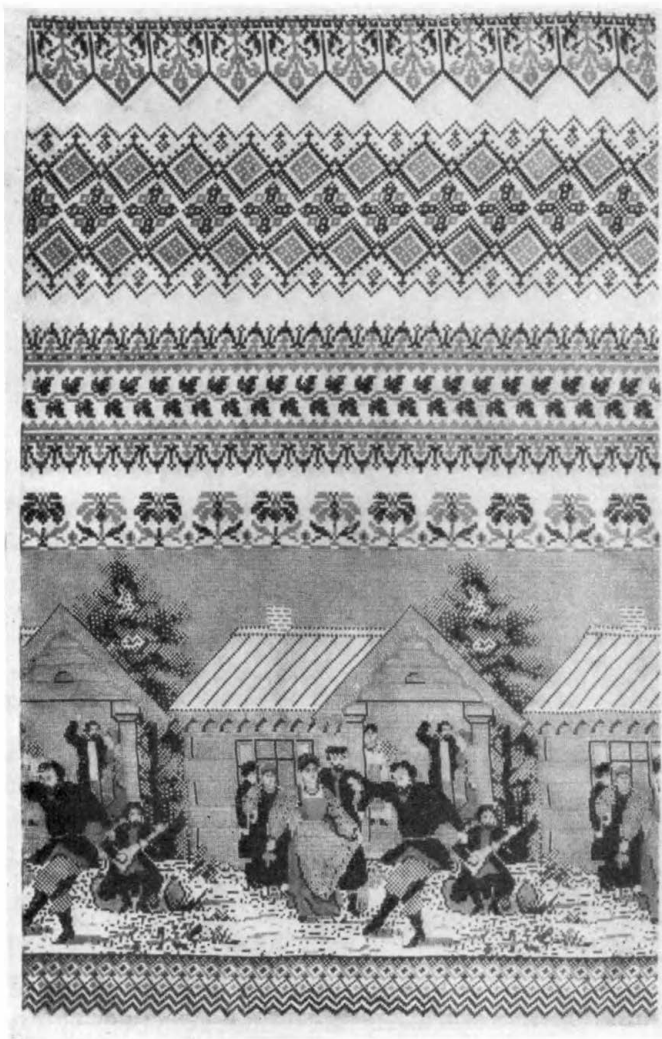
Ткань фабрики Э. Цинделя. Сигец. Вторая половина XIX века.

Гос. Исторический музей.

пейскими тканями, русские мастера с большим тактом применяли ализариновые и анилиновые красители, находя возможности смягчить их броскую яркость. В узорах 80—90-х годов удастся проследить дальнейшее развитие декоративных элементов, идущих от народной набойки. Для тканей этого времени характерны также рокайльные мотивы, «русский стиль», китайские, «восточные» мотивы в «каленных»¹ ситцах, выпускавшихся для Средней Азии, и зарождение узоров, характерных для модерна.

Узоры на ситцах — геометрические и растительные — подчинялись строгому ритму. Особенно распространен был свойственный только ситцу мельчайший геометрический или стилизованный растительный узор по красному, синему, черному, белому фону. Это те самые ткани, которые любовно называли «ситчиком» и покупали на сарафаны, платья, кофты, рубахи, чаще всего каждодневные. Для этих ситцев характерны мельчайший горошек, создающий в целом рябоватую поверхность ткани розового оттенка, зигзагообразные линии, стреловидный узор, лапка, стилизованные ягоды и цветы, расположенные в шахматном порядке (стр. 327). Рисунок не пестрый, двухцветный. Дальнейшим развитием подобных рисунков,

¹ «Каленые» ситцы сильно, до твердости крахмалились.



Ткань «Кайма русская». Ситец, 1870-е годы.

Гос. Исторический музей.

пришедших с народной набойки, являются геометрические и растительные узоры по усложненному фону. Очень распространены полосы, мелкие и крупные, то служащие основным рисунком, то составляющие фон. Некоторые полосы на ивановских ситцах представляют собой переработанный и сильно измененный мотив древнерусских «дорог».

Особую группу среди набивных тканей составляли «каленные» ситцы. По твердокрахмаленному до глянца полю располагались яркие полосы — желтого, лилового, зеленого, синего цвета. Встречаются здесь и образцы с узором из красных и черных гвоздик по желтому фону. Иногда в рисунке можно проследить связь с узорами на среднеазиатских изразцах и в какой-то степени с казахскими декоративными мотивами. Каленые ситцы, перекликавшиеся своими тонами и отделкой с шелковыми тканями и ручной набойкой Средней Азии, которая также сильно крахмалилась, предназначались в большей мере для среднеазиатского рынка.

В ассортименте московских и владимирских фабрик имелись ситцы и с рисунками в так называемом «русском стиле». В альбоме рисунков товаров большой ивановской мануфактуры «Товарищества Куваевых», представленных на нижегородскую выставку 1896 года, подобные ситцы именуются «кайма русская». Большой частью это узор в виде каймы по белому или темно-синему фону из геометризованных цветов, листочков, розет, иногда птиц — голубей и петухов — по мотивам русской народной вышивки.

Подобная имитация вышивки, переносящая рельефный узор в плоскую печать, еще более наглядна в ситцах, где узор дополняется фигурками девушек с корыслом, сценками чаепитий или — особенно характерно — крестьянской пляски. Именно такова ткань 70-х годов из Гос. Исторического музея с широкой каймой

по белому ситцу. Орнамент каймы синего и красного цвета завершается изображением пляшущих крестьян в рубахах «навыпуск», картузах и сапогах и красавиц в сарафанах и кокошниках. Эта часть узора в колористическом отношении сложнее: кроме красного и синего, здесь вводится черный и темно-зеленый цвет (стр. 328).

Иных узоров требовали гладкая, «атласная», с мягким блеском поверхность сатина, изящный, легкий и прозрачный батист и тяжелый, с рельефной выработкой, матовый фон мебельного крепа. По сатину, в основном, набивались растительные узоры, очень редко — геометрические. Это прежде всего букеты по темному: коричневому, черному, синему, зеленому фону. Узор здесь крупнее, чем на ситцах, декоративнее, и букеты разбросаны реже, так что хорошо чувствуется фон. На сатинах «Товарищества Э. Циндель» в Москве и крупнейших ивановских фабрик встречается узор, имитирующий кружева по гладкой темной земле, в виде бордюра-«каймы» или сплошной кружевной сетки, заполняющей всю поверхность ткани.

Интересен узор на батистах фабрики Цинделя. В рисунках отсутствует пестрота. Нежные голубые, розоватые, серые и бледно-коричневые тона подчеркивают легкость ткани. Типичны рисунки, представленные на образцах из Гос. Исторического музея. Иногда узор составляется из полос и горошин, иногда из ягод и листочков. Сочетание полос и узора подчеркивает дымчатую прозрачность ткани. В рисунках на батисте подчас сказываются и рокайльные черты.

Рокайльные мотивы особенно рельефно прослеживаются в узоре и колорите мебельных и декоративных тканей. На набивных хлопчатобумажных крепах с фабрики Цинделя узоры в виде крупных завитков акантовых листьев и раковин в сложном беспокойном переплетении целиком заполняют фон. Растительные формы здесь чрезвычайно выпуклые, рельефные, тяжеловесные. Создается впечатление деревянных резных форм, перенесенных на ткань.

Но особенно близки декоративным тканям XVIII века, хотя и более грубы по рисунку, крепы с узором из сложно переплетающихся ветвей тропического дерева с крупными листьями и фантастическими птицами. Весь узор — объемный и решен в зеленовато-синем колорите с яркими птицами в синих, желтых и розовых тонах. Отдельную группу составляют ткани с узорами, подсказанными складывающимся стилем «модерн», расцвет которого падает уже на конец XIX — начало XX веков.



Не оказалось в стороне от общего развития художественной промышленности и специальное образование второй половины XIX века — Строгановское училище в Москве, школа «Общества поощрения художеств» и Училище технического рисования А. Л. Штиглица в Петербурге.

Строгановское училище, основанное в 1825 году, первоначально имело целью готовить умелых рисовальщиков и чертежников преимущественно для ткацких и ситценабивных предприятий. Однако выпускники училища, лишённые каких-либо

технических навыков, пополняли, в основном, кадры преподавателей рисования, чистописания и черчения, не приобретая самостоятельного художественного опыта. Занятия сводились преимущественно к чисто механической перерисовке графических и гипсовых образцов; главное внимание обращалось на умелое воспроизведение рисунков в любых стилях и в любой технике, без какого-либо творческого переосмысления.

Только в 1895 году при разработке нового «Положения» Строгановского училища была выдвинута задача приблизить обучение к потребностям отечественной промышленности, причем решено было давать учащимся специальные практические навыки в разных отраслях производства. Мастерская керамики для учащихся была реорганизована и впервые допущено обучение женщин на равных правах с мужчинами. Эти мероприятия оказались плодотворными, и на очередной всемирной выставке в Париже в 1900 году керамические изделия училищной мастерской имели большой успех. В дальнейшем количество учебно-практических мастерских было значительно увеличено, что привело к творческим достижениям учащейся молодежи в разных областях декоративно-прикладного искусства¹.

Подобным же образом складывалась судьба художественной школы при «Обществе поощрения художеств» в Петербурге. Ее успехам, несомненно, способствовала руководящая деятельность Д. В. Григоровича, которым, в частности, был создан Музей художественной промышленности, в 1878 году объединенный со школой². В 1870 году Общество решило открыть постоянную художественную выставку, «где бы круглый год ставились на продажу предметы всех отраслей изящного производства, исполненные на местных фабриках и заводах..., а также и работы учеников самой школы». Введение практических работ в мастерских школы было успешным, и в дальнейшем, на всех более или менее значительных предприятиях, выпускавших художественную продукцию (Императорский фарфоровый завод, фабрика Шопена и другие), плодотворно работали ученики этой школы³.

К концу XIX века казенный «русский стиль» вызывал всеобщую реакцию. Новое, противостоявшее ему направление, к которому стали обращаться теперь художники-прикладники и архитекторы, было связано с поисками истоков национального стиля в русском народном искусстве. Частично переплетаясь с этим направлением, частично противостоя ему своей «всеядной» эклектичностью, формировался новый стиль, получивший название «модерн». Однако в конце XIX столетия русский модерн делал лишь свои первые шаги; его развитие падает уже на первые десятилетия XX века.

¹ «Отчет Строгановского центрального художественно-промышленного училища за 1913—1916 гг.». М., 1916, стр. 21—22.

² Речь А. И. Сомова о заслугах Д. В. Григоровича.— «Искусство и художественная промышленность», 1900, кн. 3, стр. 462—465.

³ П. Столянский. Старый Петербург и Общество поощрения художеств. Л., 1928, стр. 50, 61.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ



**НАРОДНОЕ ЗОДЧЕСТВО
И
НАРОДНОЕ ИСКУССТВО**



НАРОДНОЕ ЗОДЧЕСТВО

И. В. Маковецкий



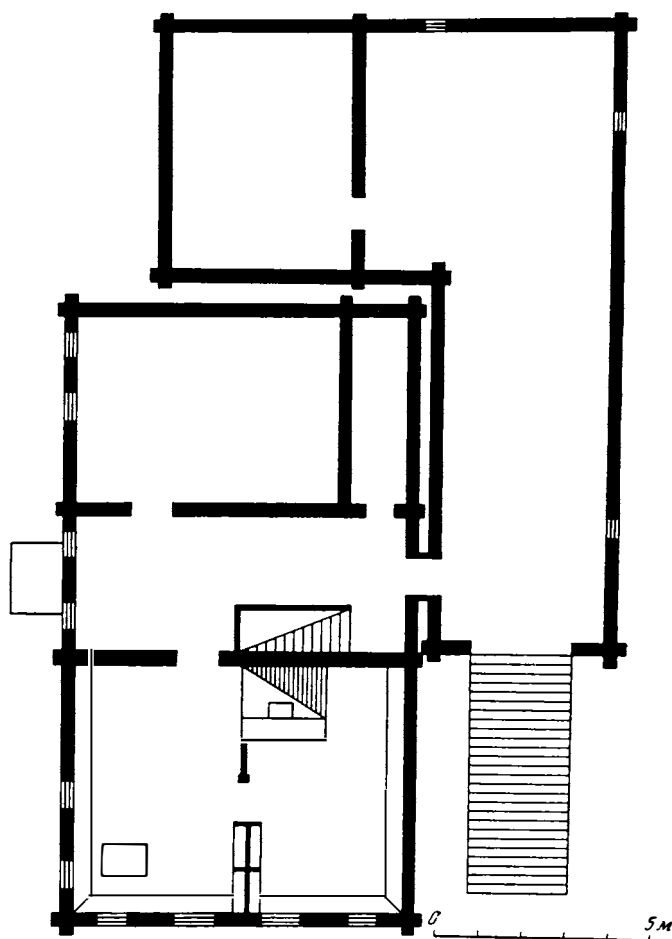
К началу XIX века в русском деревянном зодчестве уже сложились основные типы крестьянского жилища: четырехстенные, пятистенные, шестистенные избы, избы двойни, избы кошелем. Сложились и приемы связи жилого помещения с двором, а также принципы застройки крестьянской усадьбы в целом. В разделе, посвященном народному зодчеству XVIII века¹, была сделана попытка охарактеризовать типологические особенности указанных построек, установить процессы последовательного развития основных элементов архитектуры крестьянского жилища.

В XIX веке не появилось новых типов срубных жилых построек, однако существенно изменилась их архитектура.

Постройки отдаленных друг от друга районов в этот период имели гораздо больше общих черт, чем в предыдущие столетия. Этому содействовало расширение контактов между населением различных областей и между городом и деревней, отвечавшее развитию торговых связей. Отдельные наиболее экономичные и рациональные постройки (например пятистенки) получили распространение как в северных областях, так и в центральной полосе России, Верхнем и Среднем Поволжье, на Урале и Сибири.

Широко используя свойства строительного материала, народные зодчие создавали разнообразные по своему назначению, композиции, силуэту и внешнему облику архитектурные произведения: жилые избы и ветряные мельницы, хлебные амбары и храмы погостов, мосты и ограждения, колодцы и придорожные столбы. Все они были однотипными в своей основе сооружениями, имели общие стилистические особенности, единые конструктивные и декоративные приемы. Однако в то же время они обладали индивидуальными чертами и отличались яркими художествен-

¹ См. VI том настоящего издания, стр. 316—326.



*Дом П. И. Бибина в селе Хотеново Архангельской области. 1860-е годы. План.
Обмер И. Маковецкого и А. Королевой.*

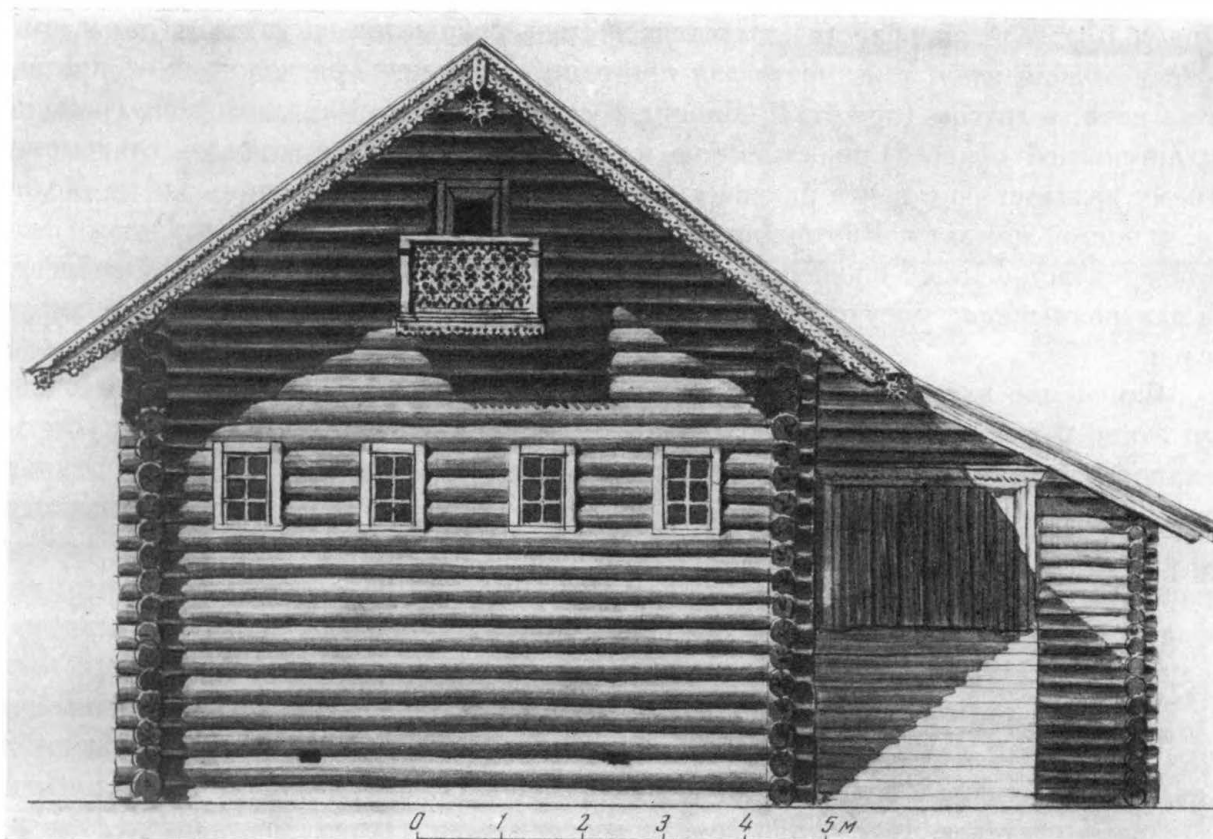
ными образами. Эти архитектурные качества никогда не были застывшими, неподвижными, постоянными. Они менялись в своем историческом развитии, отвечали новым бытовым потребностям и духовным запросам народа, новым строительным материалам и экономическим возможностям крестьянина.

Старые курные избы возводились крестьянином в условиях жесткой экономии средств, отсутствия ряда нужных строительных материалов (стекла, кирпича, железа). Стремясь сделать прочную и, главное, теплую жилую избу, плотники рубили компактные небольшие объемы с точной пригонкой бревен, с гладкой затеской стен, крепкой связью досок потолка и пола. Простыми средствами они достигали значительного уменьшения потерь тепла: они делали низкие дверные проемы, маленькие окна, ставили огромные глинобитные русские печи и, чтобы максимально использовать теплый верх предельно сжатого внутреннего пространства, устраивали полаты для сна. Невысокие срубы под двускатной кры-

шей с глухими рублеными стенами и редко расположенными волоковыми окнами на долгие годы определили архитектурный образ массового крестьянского жилища.

Благодаря небольшой поверхности не закрытых хозяйственным двором и пристройками наружных стен, изба хорошо противостояла холодным ветрам, морозам, снегам. До предела простая, компактная и экономичная, она вошла в историю русской архитектуры как родоначальница бесконечно разнообразных сооружений из дерева. Бревенчатая клеть повторялась во всех жилых, общественных и хозяйственных постройках деревни. Она лежала в основе композиции всех произведений русской деревянной архитектуры, несмотря на различие их объемных и планировочных решений.

На протяжении XIX века постепенно изменяется внутренняя структура крестьянской избы, обновляются и развиваются архитектурные формы в русском



*Дом Н. И. Бибина в селе Хотеново Архангельской области. 1860-е годы.
Фасад. Обмер И. Маковецкого и А. Королевой.*

народном зодчестве. Особенно интенсивно этот процесс происходил во второй половине XIX века. Черная полутемная изба с дымом, сажей, копотью повсеместно заменяется белой. Коренным образом переделывается и система освещения. Небольшие волоковые проемы, не превышавшие раньше толщину бревна в срубе, расширяются, приобретают крупные размеры и укрепляются косяками. Вместо глухих задвижных досок в окна ставится остекленная рама. Все чаще появляются накладные наличники и навесные ставни, богато обработанные резьбой и росписью. Рубленая стена лишается обычной монотонности, обогащается сильными архитектурными акцентами, выразительным ритмом крупных декоративных элементов, напряженной и подвижной линией орнаментальных мотивов. Вырабатываются иные членения фасада, иные композиционные приемы. Суровая и замкнутая изба к концу XIX столетия везде становится более светлой, чистой, нарядной. Она раскрывается в новом архитектурном облике, обладающем неповторимой гармонией архитектурных форм.

Увеличение размеров простого четырехстенного сруба было вызвано развитием внутренней планировки избы, стремлением к выделению кухонного угла из общего жилого помещения. В одном случае (дом Соколовой в деревне

Ядрино Вологодской области) выделялась лишь небольшая часть избы, так называемый «бабий кут», т. е. место для приготовления пищи, расположенное против устья печи, в другом (дом Н. И. Бибина в селе Хотеново Каргопольского района Архангельской области) пространство избы членилось на два самостоятельных по своему назначению и почти равновеликих по площади помещения: кухни-столовой и чистой комнаты. Внутренняя перегородка между этими помещениями состояла из встроенных шкафчиков, которые использовались в кухонной половине для размещения посуды, в комнате — для хранения скатертей, полотенец и белья.

Изменение планировки крестьянской избы свидетельствует о качественно новом этапе в развитии народного жилища, появлении новых элементов быта, усложнении внутренней структуры и обстановки жилых помещений. В то же время в доме Бибина еще устойчиво сохранилась традиционная объемно-пространственная система северного дома-двора и основные традиционные архитектурные формы старых срубных построек (стр. 334, 335). В этом отношении он достаточно ярко отражает характерные для второй половины XIX века особенности в развитии народного зодчества Прионежья.

Внешний облик дома Н. И. Бибина очень прост: большой четырехстенный и четырехконный по фасаду сруб на высоком подклете. Двор примыкает к избе с задней и частично с боковой стороны и имеет въезд на «повит» (второй этаж двора) прямо с улицы. Двускатная кровля опирается на глухой бревенчатый фронтон, в центре которого устроен балкон.

Оперируя простым объемом, глубоко чувствуя ритм, пластику, пропорции, народные зодчие создали покоряющий своей благородной красотой архитектурный образ прионежской северной избы. Благодаря равномерному распределению внешних и внутренних нагрузок на горизонтальные венцы сруба, обеспечивающему большой запас прочности, деревянные конструкции выглядят устойчивыми и уравновешенными. Эта своеобразная уравновешенность и огромная несущая способность основных элементов здания позволяла зодчим, при минимальных изобразительных средствах, по существу простым ритмическим повторением венцов, достигать большей монументальности и пластической выразительности бревенчатой стены.

Частый ритм горизонтальных бревен в середине сруба перебивался редко поставленными компактными окнами, лишенными какой бы то ни было декоративной подробности. Восприятие ритмического ряда замедлялось, создавалось впечатление определенной статичности и спокойствия. Тот же прием зодчие использовали и в верхней части фасада. В центре тяжелого бревенчатого фронтона они умело компоновывали небольшой легкий, ажурный балкон. Этим несложным приемом плотники искусно преодолевали монотонность и «стандартность» рубленой постройки.

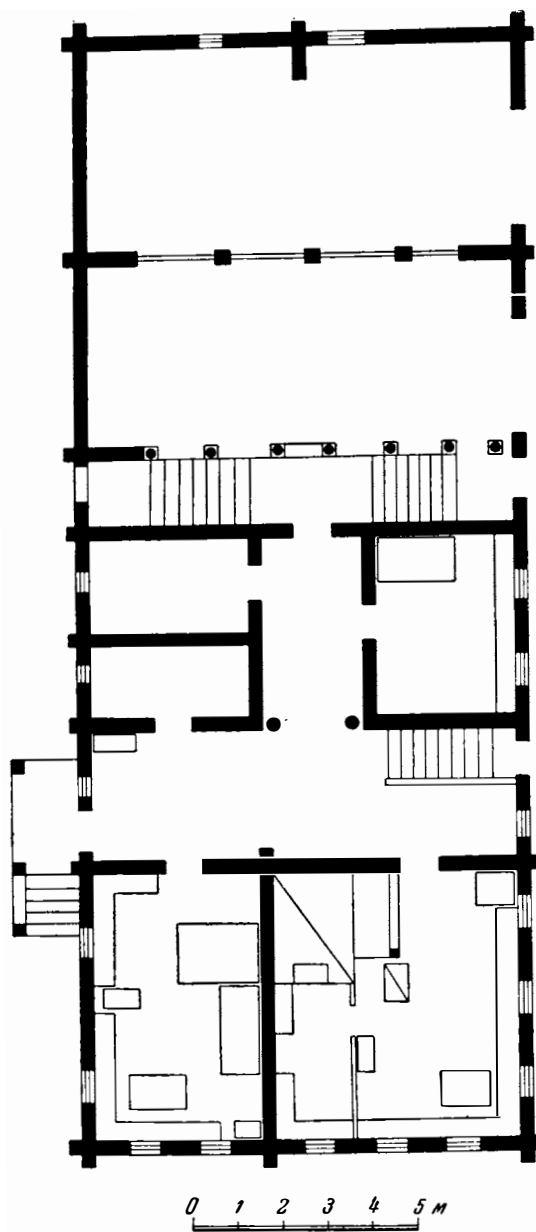
Архитектурная выразительность избы усиливалась контрастным противопоставлением основных элементов друг другу. Глухой бревенчатый сруб был прост

и суров. Балкон и двускатная кровля со своим узорным убранством, наоборот, — отличались изящным, легким силуэтом. Они органично завершали тяжелый сруб.

Естественной логикой распределения масс — сосредоточенной тяжестью нижних частей, последовательным уменьшением размеров и облегчением всей конструкции верхних частей — народные зодчие добивались большей устойчивости и монументальности всего сооружения. Стремление в контрастном сопоставлении выявить основные членения и архитектурные формы здания, неразрывно связать детали с общим объемом, найти соразмерность стены и окна, фронтона и балкона, гладкой плоскости доски и орнаментированной порезки определяло для зодчего подлинный процесс художественного творчества. Не случайно суровый и скромный дом Бибина, лишенный обычных декоративных украшений (расписных наличников, резных колонок, точеных баясин), считался в деревне одной из самых красивых построек. Зодчие стремились раскрыть красоту постройки в правдивом выявлении ее тектонической структуры, в спокойном ритме и несущей силе горизонтальных бревен сруба, статичном и сосредоточенном ряде оконных проемов, в узкой полоске тонких подзоров вдоль скатов кровли, в небольшом балконе с резным ограждением.

Обычная рядовая жилая постройка приобретала индивидуальные черты, становилась произведением искусства, удовлетворяла не только практические, но и эстетические запросы крестьянина.

Широкое распространение во второй половине XIX века получили пятистенные избы. Плотники различных областей высоко оценили конструктивную целесообразность жесткой бревенчатой стенки внутри сруба, позволяющей значительно расширить его габариты и сохранить прежнюю прочность здания. Зрелость архитектурного замысла и мастерство народных зодчих наиболее ярко проявились



Е. Степанов. Дом С. А. Уваева в селе Мытищи Ивановской области. Середина XIX века. План. Обмер И. Маковецкого.

в создании пятистенного дома С. А. Уваева в селе Мытищи, Юрьевецкого района Ивановской области. Дом был срублен знаменитым на Унже плотником и резчиком по дереву Емельяном Степановым.

В основе планировки этого дома лежат общие для многих построек Верхнего Поволжья принципы расположения помещений: впереди пятистенный сруб, объединяющий избу и чистую горницу, за ним находятся ряд хозяйственных клеток и скотный двор (стр. 337). Смежные жилые помещения от хозяйственных клеток отделяют широкие и светлые сени. Со стороны малого объема (горницы) к сеням примыкает крыльцо, увеличивающее общую площадь постройки. У большого объема (избы) крыльцо отсутствует, зато к нему пристроена внутренняя лестница, сокращающая размеры сеней. Зодчий несколько сдвигает при этом в сторону избы переход от жилья во двор, акцентируя его двумя колонками, поддерживающими декоративную арку с розетками. В центре перехода устроен дверной проем во двор, за которым находится площадка с симметричной двухмаршевой лестницей и открытый ряд стоек, оформленных в виде колонок. Ярко выраженную продольную ось здания завершают решетчатые ворота двора, отделяющие чистую половину от помещений для скота. Все это создает живописно-уравновешенную планировку всего комплекса.

Высокое мастерство резчика проявилось с полной силой в художественной обработке внутренней обстановки дома¹. Размещенные вдоль стен избы и горницы широкие лавки имеют орнаментальные опушки и красивые фигурные ножки. Контурная резьба, изображающая силуэты стеблей и листьев, покрывает массивные брусья лестницы, ведущей на печку. Особое внимание уделяет мастер внутренней перегородке избы, используя для ее плоскости аркатурный пояс, розетки, удлиненные колонки с четкой и пластичной моделировкой деталей.

Емельян Степанов творчески обогащает традиционные формы и внешней архитектуры народного жилища. Он отказывается от широко распространенного в Поволжье принципа членения ворот на отдельные элементы и покрывает воротные столбы и причелины сплошным крупным резным орнаментом, увлекающим взгляд зрителя глубоким многоплановым рельефом (вклейки стр. 339). Ковер растительных побегов и листьев аканта, все время меняющих свое направление, характер завитков, ритм, глубину граней, объединяет прежде раздробленную плоскость ворот в единый орнаментированный массив, производящий исключительно сильное художественное впечатление.

Развивая традиционную структуру дома с предельно собранным объемом, стройным и логичным планом, Емельян Степанов пытливно ищет и смело вводит новые композиционные приемы и орнаментальные украшения. Колонки и арки с резными капителями и почти скульптурным созвездием розеток на архивольте, решетчатые ворота с фигурным завершением в виде волют, многочисленные переходы

¹ О резных деталях дома Уваева см. в кн.: И. Маковецкий. Памятники народного зодчества Верхнего Поволжья. М., 1952, стр. 54—63.



*Е. Степанов. Фрагмент резьбы. Дом С. А. Уваева
в селе Мыгищи Ивановской области. Середина XIX века.*



*Е. Степанов. Фрагмент резьбы на воротах. Дом С. А. Уваева
в селе Мытищи Ивановской области. Середина XIX века.*

и гульбища, площадки и лестницы с разнообразными ограждениями, пологими и крутыми спусками соединяют отдельные помещения дома в единый и цельный архитектурный организм.

Новый композиционный прием Емельян Степанов нашел и для слухового окна. В центре фронтона он делает «перспективно» углубленное полуциркульное окно с тонким веерообразным переплетом. По скошенной стенке оконного проема мастер располагает ряд розеток. Завершают композицию скульптурные фигуры двух зверей, стоящих на задних лапах по сторонам окна и в напряженном движении обрывающих плоды с дерева. В резной орнамент нижней части окна вкомпонована подпись зодчего — «Ма [стер] Емельян Степанов».

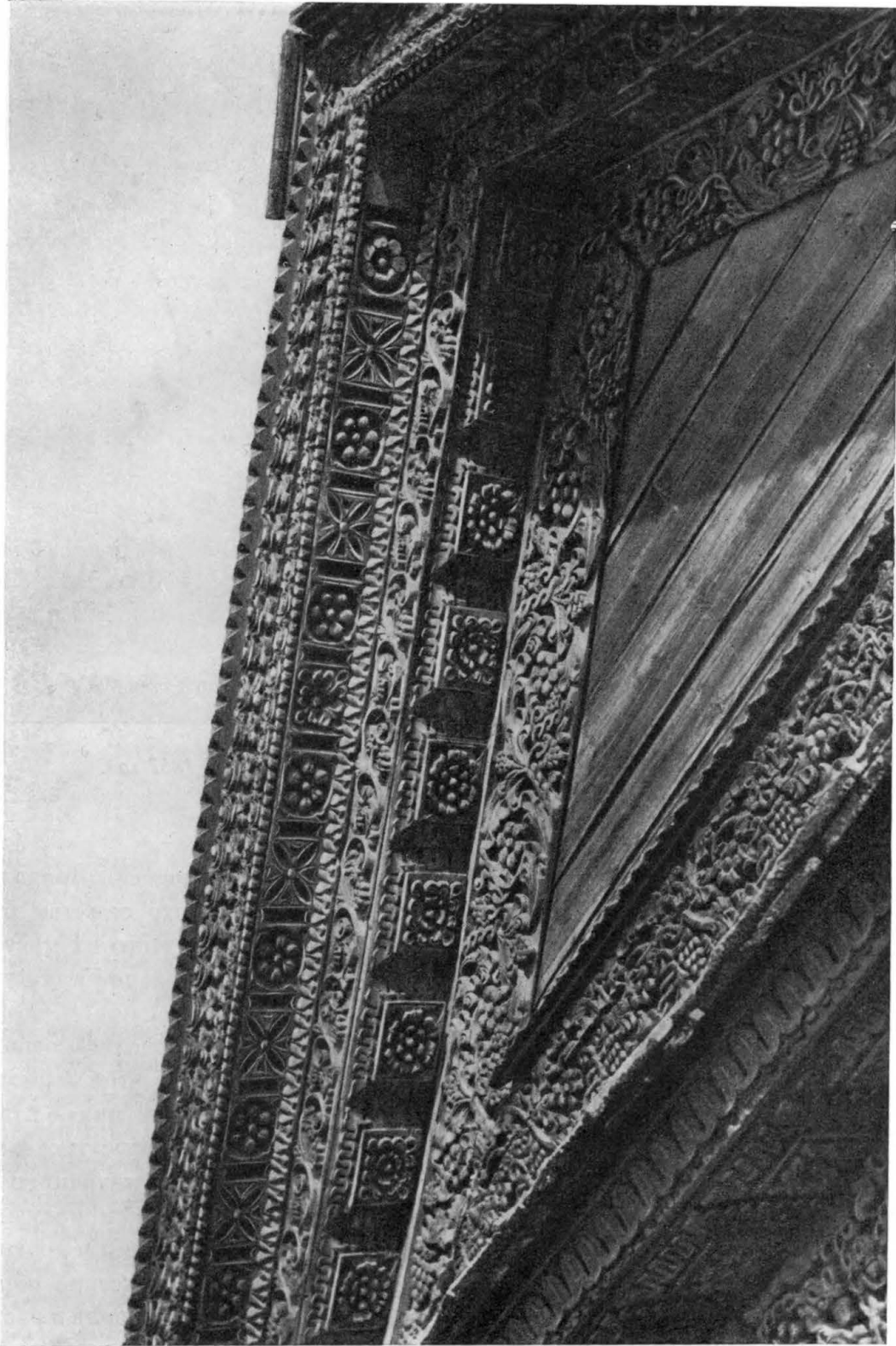
Творчество Емельяна Степанова, так же, как и многих других мастеров Поволжья — например, Дмитрия Удалова (Горьковская обл.). Александра Салова (Костромская обл.), — давно требует специального монографического исследования. «Имена этих ведущих народных зодчих-плотников, — писал И. Э. Грабарь, — могут быть поставлены рядом с прославленными именами профессиональных архитекторов»¹.

Для XIX века характерно все увеличивающееся среди плотников отходничество в город. Знакомство с городом способствовало усвоению народными мастерами приемов профессиональной архитектуры и применению их в строительстве сельских зданий. Творчески используя достижения городской строительной культуры, народные зодчие внесли существенные изменения в архитектуру сельских построек. Особенно большое воздействие на строительную и художественную культуру мастеров Заонежья, Поволжья, Двинских земель оказала городская архитектура первой половины XIX века.

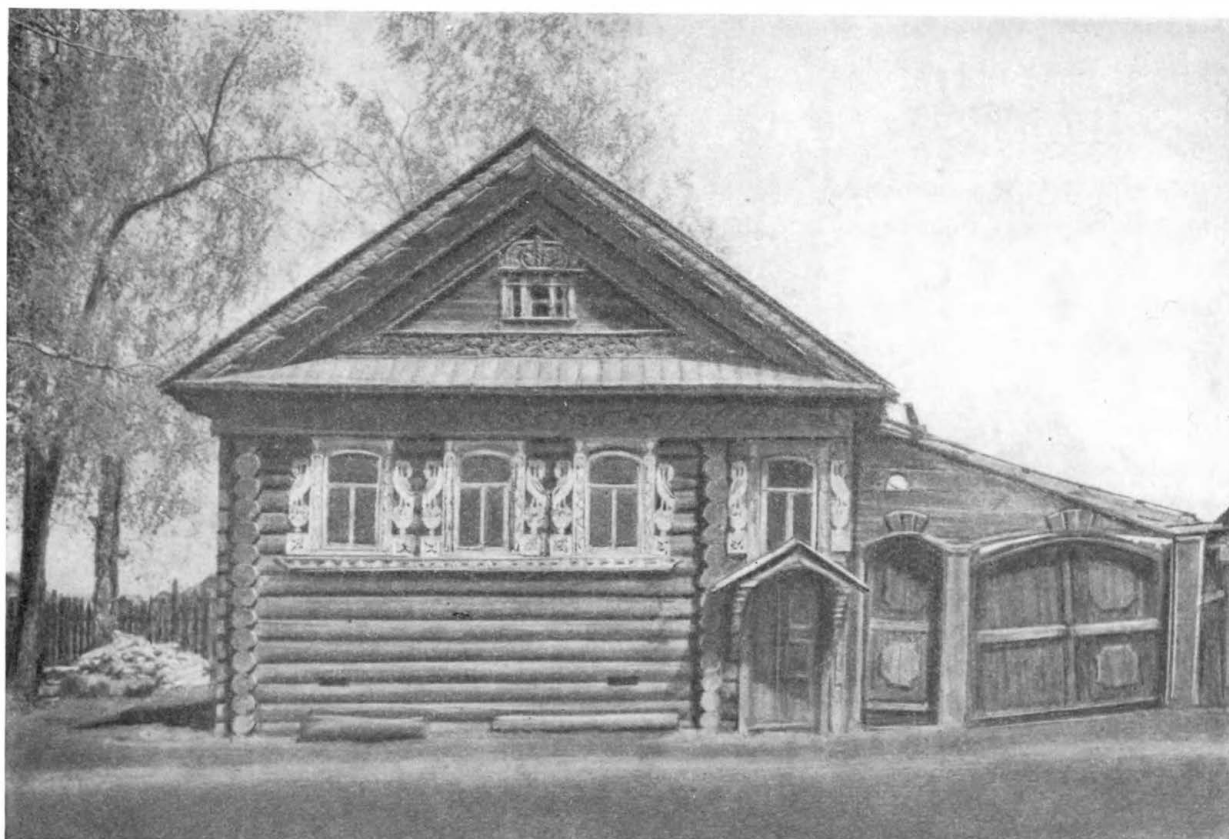
Внешний облик крестьянских домов Заонежья совершенно преобразился при устройстве дополнительных жилых комнат под крышей в виде мезонинов с сильно вынесенным вперед крытым балконом, красиво завершенным аркой, с изящными фигурными колоннами, точеными балясинами и богатой резьбой на подзорах. Яркую декоративность получили наличники окон с раскрепованным фронтоном, филенчатыми ставнями и волютообразными очертаниями отдельных элементов. Широко применялись такие детали архитектуры классицизма, как сухарики, капельники, кронштейны, подвесные гирлянды и кисти, окрашенные в светлые тона. Такие наличники приобретали особую выразительность на фоне естественной фактуры потемневших бревен и досок простой рубленой крестьянской избы Заонежья.

Своеобразно складывалась строительная культура Верхнего Поволжья. С древнейших времен Волга была важнейшей торговой магистралью, определявшей экономическую жизнь расположенных на ее берегах селений. Близость крупных торговых центров, широкий размах судостроения способствовали развитию различных

¹ И. Грабарь. Вместо предисловия. — В кн.: И. Маковецкий. Указ, соч., стр.



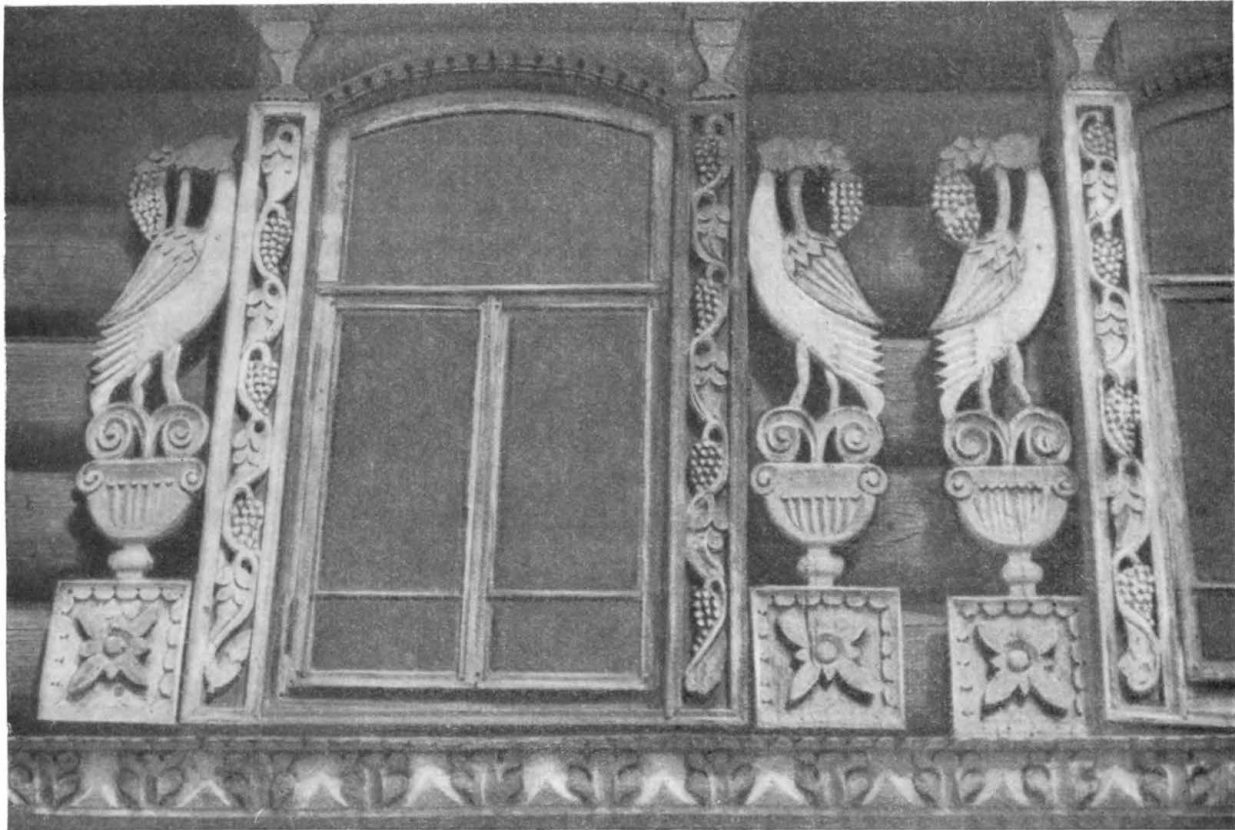
*Дом в селе Приснецово Горьковской области. Вторая половина XIX века.
Фрагмент фронтона.*



Дом С. П. Максимова в селе Валки Горьковской области. 1857 год.

промыслов и особенно плотничьего ремесла и резьбы по дереву. Приволжские плотники, работая в городах, жадно впитывали все новое, что они там видели, и вносили это новое в практику своего строительства. В силу этого их мастерство никогда не было оторвано от общего развития русской строительной культуры, от смены стилей в нашей национальной архитектуре.

Народные зодчие Поволжья по существу постоянно пользовались основными декоративными и конструктивными приемами, сложившимися в этот период в архитектуре городских и усадебных деревянных особняков. Среди них — классические мотивы растительного орнамента (листья аканта, виноградные гроздья, гранаты, вазоны), элементы ордерного строя (пилястры, карнизы, наличники окон) со строгим и последовательным повторением полочек, валиков и полуваликов, гуськов, сухариков и модульонов, с розетками, картушами, кистями и другими деталями (стр. 341). Удачно вводились в эту композицию мифологические образы — в виде львов, птиц, сиринов, русалок-берегинь (стр. 359, 360). Применение в раскраске фасада близкой к характерной для архитектуры классицизма тоновой гаммы убедительно говорит не только о знакомстве народных мастеров с профессиональной строительной культурой, но и о заимствовании наиболее полюбившихся приемов.



Дом С. П. Максимова в селе Валки Горьковской области. 1857 год. Резьба на ставнях.

Однако народные художники использовали в своих постройках лишь приемлемые для сельского строительства мотивы и принципы, обогащавшие и развивавшие традиции местного края.

Влияние городской архитектуры первой половины XIX века на народное зодчество Поволжья проявилось сильнее всего в повсеместном отказе плотников от тяжелой «самцовой» системы перекрытия здания и замене ее легкой стропильной конструкцией кровли. Новая конструкция существенно изменила архитектуру фасада, вызвала к жизни иную форму карниза, иную композицию всех орнаментальных украшений. Старый бревенчатый фронтон заменился тесовой обшивкой. Передняя плоскость фасада разделилась по вертикали на две самостоятельные части. Первоначально плотник стремился найти средства сделать менее заметным переход от бревенчатого сруба избы к тесовой обшивке фронтона. Он навешивал резную «лобовую» доску по линии стыка этих двух частей. Вместе с тем мастер бережно относился и к традиционным элементам старой системы кровли. Он сохранял далеко выступающие вперед торцы верхних бревен сруба — «пропуски», легкие причелины, хрупкие подкрылки и прозрачные ветреницы. Это долгое время сближало архитектуру Поволжья с народным зодчеством северных областей.

Однако уже в середине XIX столетия все эти элементы смело заменяются обшивным карнизом. Карниз прочно охватывает жилой дом с четырех сторон, придает фронту четкие и ясные очертания и присущие архитектуре классицизма членения и детали (стр. 342). Соответственно изменяется и художественная обработка наличников, оконных проемов, углов сруба, крылец и ворот (стр. 345).

Важнейшие части переднего фасада жилого комплекса — наличники окон, элементы фронтона и въездные ворота — щедро украшались декоративной резьбой (вклейка). Первоначально принцип расположения и характер членения основных частей наличника был здесь такой же, как и во многих деревянных домах приволжских городов: прямолинейный карниз, широкая фризовая плоскость, двусторчатые филеобразные ставни и нижняя резная доска с висящими по краям капельниками. Однако типичная для архитектуры классицизма система геометрических элементов (гуськи, полочки, сухарики, кронштейны, модульоны) и канонизированный растительный орнамент постепенно уступают место свободным и живописным композициям приволжских резчиков по дереву, смело использующих широкий круг образов окружающей их природы и сложный мир фантастических зверей и птиц.

Во второй половине XIX века, когда в городской архитектуре проявились признаки идейного и художественного упадка, отношение народных мастеров к ней изменилось. Распространение эклектизма, обращение к псевдорусскому и «византийскому» стилям не отразились на народном зодчестве. Все это было чуждо широким крестьянским массам. Более того, в противовес отмеченным реакционными тенденциям «нового» направления официальной архитектуры, народное зодчество шло по самостоятельному пути развития, достигнув именно в это время наибольшего художественного совершенства. Народ жил глубокой внутренней жизнью, творил, создавал, строил своими скромными средствами, соответственно тем представлениям правды и гармонии, которые рождались в среде народа, отражая его тяготение к прекрасному.

Развитие орнаментальных украшений на жилых постройках особенно интенсивно протекало в прибрежных районах Горьковской области и в первую очередь в тех селениях, жители которых были связаны со строительством судов и с разнообразными художественными промыслами. На смену элементарным геометрическим порезкам и легким графическим орнаментам на жилых избах еще во второй четверти XIX века пришла глухая рельефная резьба со сложным растительным орнаментом, обладающим стройной многоплановой композицией, мягкой и пластической формой.

Художественно совершенна эта резьба в доме Рыбкиных села Николо-Погост Городецкого района Горьковской области (1866 год; Базарная ул., № 4; стр. 347—349). В XIX веке дом принадлежал богатому судовладельцу Д. Н. Мохову, который занимался заготовкой, перевозкой и продажей леса в различные города Поволжья. От Твери до Астрахани плавали его баржи, срубленные в Николо-Погосте лучшими плотниками волости. Естественно, что для украшения собственного дома он



*Дом В. С. Правдиной в селе Бармино Горьковской области.
Вторая половина XIX века. Фрагмент фасада.*

имел возможность выбрать лучшего мастера из наиболее талантливых резчиков по дереву.

Дом состоит из двух изб, холодной горницы, обширных сеней и двора, прилегающего к жилью с боковой стороны. Главное крыльцо дома и передние ворота выходили на центральную площадь села. Уникальная декоративная резьба покрывала все основные элементы фасада: фронтоны, карниз, наличники окон, обшивные доски на торцах бревен. Казалось, в этом доме собран весь опыт работы, мастерство и знание резчиков по дереву, вся их буйная и ликующая фантазия. Они создали сложную композицию из растительных ветвей и цветов, плодов винограда и хмеля, зверей и птиц, мужских и женских фигур. Резные доски стали органической частью архитектуры крестьянского жилища, выявили важнейшие конструктивные элементы, подчеркнули тектоническую структуру сооружения.

На фронтоне и подшивных досках карниза широко использовано сочетание мотивов растительного характера, многолепестковых розеток и простых геометрических порезок. В центре фронтона вкомпоновано слуховое окно с наличником в виде портика, состоящего из четырех изящных колонок, поддерживающих легкий

антаблемент, с арочным завершением среднего проема. На пьедестале этого портика, представляющем собой горизонтально положенную доску, вырезана дата сооружения дома — 1866 год, и первые буквы имени, отчества и фамилии его владельца.

Однако основное творческое внимание мастера было сосредоточено на декоративной резьбе лобовой доски (фриза), отделяющей орнаментированной полосой тяжелый бревенчатый сруб от фронтона. Мы видим здесь статичные, чуть угловатые фигуры львов с разнообразными поворотами голов, формами грив, лап и хвостов. Удивленные, почти смеющиеся звери похожи на тех животных, которые встречаются в сказках, и сохранили в своем облике черты древнего искусства Владимиро-Суздальского княжества (стр. 357). В подобные композиции включались нередко и яркие мифологические образы — «птица-сирин» с раскрытыми узорными крыльями, веером распустившимся хвостом, и полуобнаженные, с рыбьими хвостами, «русалки-берегини» с прямым сосредоточенным взглядом, густыми бровями, спадающими прядями волос (стр. 359, 360). Истоки этого образа, видимо, покоятся в славянской мифологии, в древнем культе воды¹. Необходимо отметить, что в трактовке очеловеченной головы у этих полулюдей, полурыб, полуптиц, полужверей в той или иной степени сочетаются мотивы мифологических образов и реальные черты внешнего облика человека.

Более того, в доме Рыбкиных мастер-резчик идет значительно дальше. Он смело вводит в резной орнамент изображение и самого человека. Три мужские и три женские фигуры поставлены во весь рост на вертикальной доске, прикрывающей торцы бревенчатых стен. У всех фигур поднята одна рука (у мужчин — правая, у женщин — левая). Все они одеты в различные, типичные для быта того периода костюмы. Их одежда и лица, конечно, в меру условны, даны в обобщенных формах плоского рельефа с четким графическим рисунком. Вместе с тем скромными средствами мастер достиг большой художественной выразительности и подлинной жизненной правдивости образов. Он сумел с редким мастерством вкомпоновать необычные фигуры в композицию архитектурного орнамента дома.

Исключительное разнообразие композиционных приемов, орнаментальных мотивов, сюжетов и форм в доме Рыбкиных говорит о стремлении мастера творчески использовать весь знакомый ему «арсенал» образов. Это стремление в известной степени было связано с требованием богатого и честолюбивого владельца дома во что бы то ни стало превзойти существующие образцы резьбы, удивить обилием украшений. И, несмотря на то, что одаренный мастер обладал хорошим вкусом, он временами поддавался этому грубому давлению и терял необходимое чувство меры, загромождая традиционное орнаментальное поле доски излишними и беспокойными сюжетами.

Эти тенденции к максимальному заполнению всей плоскости резной доски, усложнению и вместе с тем дроблению композиционных элементов особенно

¹ См.: В. Василенко. Русская народная резьба и роспись по дереву. М., 1960.



*Ворота дома П. С. Хошевой в деревне Юг Горьковской области.
Вторая половина XIX века.*



Дом Рыбкиных в селе Николо-Погост Горьковской области. 1866 год.

сильное развитие получили в последней четверти XIX столетия. Орнаментальное искусство в произведениях народного зодчества этого времени утрачивает глубину и пластичность рельефной формы и постепенно уступает место новым видам и новой технике исполнения декоративных деталей — накладной и пропиловочной резьбе.

В постройках Поволжья резьбой украшались важнейшие части переднего фасада жилого комплекса, наличники окон, элементы фронтона, въездные ворота.

Особое внимание уделяли зодчие Поволжья художественной обработке оконных ставен. Глухие доски ставен часто лишались своего функционального назначения и становились неотъемлемой декоративной частью резного наличника. Прямоугольные очертания створок ставен сменили криволинейные — в виде волют, гроздьев винограда, а иногда птиц, стоящих по обе стороны оконного проема.

Наиболее выразительным примером этого типа резьбы могут служить наличники в доме С. П. Максимова (село Валки Лысковского района Горьковской области). Каждая створка окна превращена здесь в оригинальную композицию из трех органически связанных между собой фигур: квадратной филенки, вазы с цветами и птицы с веткой рябины (*стр. 343*). Уверенно используя приемы рельефной резьбы,



*Дом Рыбкиных в селе Николо-Погост
Горьковской области. 1866 год.
Фрагмент резьбы на боковом фасаде.*

мастер придает фигуре птицы пластическую форму с динамично нарастающим движением от криволинейного очертания цветка, на котором стоит птица, до резкого и красивого поворота ее головы. Спускающаяся вниз ветка рябины как бы возвращает это движение обратно к крыльям птицы, создавая законченную композицию. Выразительность птицы усиливается введением полихромии. Светлые и насыщенные тона раскраски выделяют фигуры на темной естественной фактуре бревенчатой стены.

Одним из интересных проявлений художественной фантазии приволжских резчиков в архитектуре крестьянских построек являются наличники слуховых окон (стр. 342). Расположенные в центре фронтона, они в известной степени завершают систему резных украшений на переднем фасаде дома.

Наличники слуховых окон состоят обычно из трех элементов: основания — простой резной прямоугольной доски, четырех столбиков, обработанных в виде колонок, и венчающей части, иногда очень сложной пирамидальной композиции из гроздьев винограда, повторяющей трехгранное очертание фронтона.

При выполнении наличников слуховых окон зодчие применяют как бы все известные им виды резьбы. Они смело обращаются к глухой и глубокой корабельной «рези», к контурно-силуэтному выявлению художественной формы и приемам самостоятельной накладной резьбы, позволяющей выдвинуть декоративную композицию

вперед. Наличник получает сильную игру светотени и становится главным орнаментальным украшением фронтона.

Изменения, постепенно происходившие в строительной культуре деревни, проявлялись и в интенсивном распространении полихромии и росписи в архитектуре крестьянских изб.

Наиболее широкое распространение полихромии и росписи отмечается в северодвинских селениях. Роспись была сосредоточена на переднем — главном фасаде избы. На плоскости фронтона создавалась сложная живописная композиция из зверей, птиц, фруктовых деревьев. Она была хорошо связана с треугольной формой фронтона, высоким подъемом кровли, скульптурной обработкой архитектур-

ных деталей (конька, куриц, потолка). Роспись делалась также на нижней обшивке далеко выступавших вперед частей кровли дома. Обычно использовался линейно-геометрический рисунок с ритмичным повторением квадратов, прямоугольников, ромбов. Иногда в его композицию вводились элементы растительного характера: полевые цветы, ветки и листья деревьев, ягоды рябины, облепихи, калины.

Цвет в северном народном зодчестве являлся одним из важных и действенных средств архитектурной выразительности. Склонность русских зодчих к ярким насыщенным тонам во многом определялась климатическими условиями и природной средой. В пасмурную или дождливую погоду, в снежные метели, в сумерках или на рассвете короткого зимнего дня цвет сохранял и ясность деталей орнамента, и общую выразительность объемно-пространственной структуры сооружения.

Во второй половине XIX века роспись все чаще употребляется и в интерьерах крестьянских построек. Наличие ее в этот период в народном зодчестве Северной Двины, Поволжья, Урала, Сибири не раз отмечали исследователи русского искусства.

В Оренбургской губернии чаще всего расписывались потолки, на голубом фоне которых были разбросаны фантастические птицы и цветы. В Поволжье наряду с растительным орнаментом, плодами и птицами изображались бытовые сцены («солдат на часах», «женщина с коромыслом»). На Севере излюбленными мотивами были «гирлянды» и «розаны», «львы» и «лошади». «Я видал избы,— писал художник И. Я. Билибин, объехавший Вологодскую, Архангельскую, Олонецкую губернии,— где узорами, хотя и позднейшими, было размалевано буквально все: шкафчики, двери, потолки, лежанка,— все, где только можно было красить»¹. Старейший художник-график Иркутска Б. И. Лебединский рассказывал о широко применяемой росписи в деревянных избах на реке Куде, вблизи Иркутска: «Внутренность дома-избы, в большинстве, не



*Дом Рыбкиных в селе Николо-Погост
Горьковской области. 1866 год.
Фрагмент резьбы на боковом фасаде.*

¹ И. Билибин. Остатки искусства в русской деревне.— «Ежемесячный журнал для всех», 1904, № 10, стр. 617.

оклеена обоями, а расписана, особенно — в части заборок». «Роспись потолка довольно часта, матица также расписывается»¹.

Очень любопытные сведения об уютных «тепло расцвеченных горницах» в деревнях Новосибирской области и Алтайского края сообщил Е. А. Ащепков: «Излюбленной тематикой в росписи дверей, так же как и стен и потолков, является растительный орнамент, взятый из окружающего мира: колосья, березовые листья, цветы лопухов, ягоды облепихи, калины и т. д.»².

Излюбленным местом росписи в интерьере дома были перегородка, голбец, печек, двери, а в некоторых районах — стены и потолок. В одном случае роспись представляла собой простую тональную покраску отдельных элементов внутреннего помещения в два-три цвета, в другом — создавалась орнаментальная композиция с использованием растительных мотивов или изображений бытовых сцен из жизни крестьян.

Важнейшей особенностью всех этих росписей было стремление художников, так же как и во внешнем убранстве построек, органически связать ее с интерьером жилища. Роспись выявляла главные конструктивные элементы избы, подчеркивала внутренние габариты помещения, усиливала контуры деталей, пластичную форму деревянной резьбы.

Социальное расслоение крестьянства в конце XIX века, выделение сельской буржуазии, разорение середняков и увеличение числа бедняцких хозяйств значительно повлияли на характер застройки деревни. Все более сокращались материальные возможности строить у основных масс крестьянства; разваливались старые дома, все чаще появлялись убогие хижинки бобылей, не имевших при избе «ни кола, ни двора». И наоборот, все сильнее и могущественнее становились кулаки, торговцы, владельцы мельниц и барж, артельные старосты, подрядчики, хозяева кустарных промыслов и другие представители развивавшегося в деревне капитализма. Они возводили обильно украшенные резьбой и росписью дома, стремясь большими размерами нового дома, показной пышностью, безвкусной яркостью, элементами модного «городского» стиля подавить не только окружающую застройку деревни, но простоту и ясность традиций народного зодчества. Пагубное влияние этих тенденций на крестьянское строительство было бесспорно. Именно в это время, на рубеже XX века, глухая резьба повсеместно заменяется шаблонной пропиловкой, появляются обшивные крашеные доски на бревенчатых стенах, на крышах — мезонин с точеными колонками и т. д.

Отрицательное влияние на народное творчество оказало и профессиональная городская строительная практика того времени. Возведенные по заказу буржуазии, мещан, чиновников городские особняки, многочисленные дачи в пригородной зоне и железнодорожные постройки обильно украшались неразборчивыми подрядчика-

¹ Б. Лебединский. Из наблюдений над крестьянским зодчеством Иркутского округа. — В сб.: «Сибирская живая старина», вып. VIII—IX. Иркутск, 1929, стр. 110, 115.

² Е. Ащепков. Русское народное зодчество в Западной Сибири. М., 1950, стр. 127.

ми дешевой пропиловочной резьбой со случайными, наспех выбранными орнаментальными украшениями. Легкая по исполнению и широко доступная по стоимости пропиловочная резьба становится популярной в близлежащих к городу селениях, проникает в районы, расположенные вдоль водных и шоссежных дорог, и захватывает значительные области крестьянского строительства. Несмотря на некоторые интересные импровизации наиболее талантливых резчиков, умевших и в формах пропиловочной резьбы создавать выразительные образцы народного творчества, пропиловка, по сравнению с прежними формами резьбы, представляла собой обеднение, а часто и прямой упадок высоких традиций русского народного искусства. Обработка доски пилой в одной плоскости лишила художественную форму пластических свойств, орнамент приобрел геометрическую сухость, стал выполняться по шаблону.


В Верхнем Поволжье — этой колыбели ярких декоративных орнаментов — на рубеже XX века пропиловочная резьба почти всюду заменяет «глухую резьбу», являющуюся и до сих пор непревзойденным видом орнаментального искусства в народном зодчестве.

Народное зодчество этого позднего периода было крайне разнородно. Наряду с произведениями, обладавшими высокими художественными и конструктивными достоинствами, стоявшими на уровне лучших произведений национальной архитектуры (к ним относятся многочисленные жилые здания Поволжья, Заонежья, Архангельской и Вологодской областей), воздвигались постройки, обличавшие одну из самых страшных сторон действительности дореволюционной России — горькую нищету крестьянства и насаждавшие в деревне чуждую основным принципам народного зодчества мещанскую архитектуру, отвечавшую кичливой безвкусице сельских богачей.



НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

В. М. Василенко



В о второй половине XIX века продолжало плодотворно развиваться народное прикладное искусство. Если в ряде отраслей городской художественной промышленности широко распространялись в это время эклектика и стилизация, то народное искусство находилось в значительно лучшем положении. Правда, отрицательное влияние капиталистического города постепенно, начиная с центральных губерний, проникало и в крестьянские промыслы, и во второй половине столетия народное творчество уже не поднималось до того высокого уровня, на котором оно стояло в предшествующий период. Однако в целом, при всей противоречивой сложности своего развития, народное искусство во многом и теперь сохраняло свое художественное обаяние и красоту.

В 60—80-е годы продолжали существовать и развиваться традиционные виды народного искусства. Производство ходких вещей, употреблявшихся не только в крестьянской, но и в городской среде, достигало внушительных размеров. Так, хохломской росписью занимались целые деревни «бельевщиков» и «красильщиков» (Хохлома был по старинке скупочным пунктом); в Гжели многочисленные мастера делали посуду из полуфаянса и фарфора. Поражали размахом производства такие старинные центры кузнечного дела, как Павлово и Красное Село с окрестными деревнями. Значительно расширились иконописные промыслы Владимирской губернии: Мстера, Холуй, Палех.

В те же годы к давно существующим промыслам прибавилось и несколько новых¹, возникли и новые художественные направления в традиционных видах народного искусства. Так, на основе местного гончарного дела образовался керамический промысел в Скопине Рязанской губернии, создалась своеобразная городец-

¹ Возникновение во второй половине века новых крестьянских промыслов наряду с расширением старых было отмечено в 90-х годах В. И. Лениным (см. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 336).

кая роспись на донцах прялок и других изделиях из дерева, а на Севере — нижнетоемская роспись на дереве. Новый художественный облик получила рельефная резьба, украшавшая избы и бытовую утварь в Нижегородской, Костромской и Владимирской губерниях, или роспись жестяных подносов недалеко от Москвы. Новый характер в расцветке и рисунке приобретала в отдельных районах вышивка, а некоторые производства, вроде лукутинского, где расписывались изделия из папье-маше, как раз в 60—70-е годы достигли наибольшей художественности и оригинальности.

В 60—70-х годах многие народные изделия успешно конкурировали с фабричными не только на крестьянских, но и на городских рынках, существовали бок о бок с ними, лишь постепенно оттесняемые последними. Но в 80-е и 90-е годы губительное влияние капитализма на народные промыслы все заметнее сказывалось в деревнях. Отдельные промыслы либо сокращались, либо совсем погибали, не выдержав конкуренции с промышленными изделиями, а другие должны были всецело подчиниться новым условиям капиталистического рынка. Многие крупные крестьянские производства превращались по существу в своеобразную «народную капиталистическую мануфактуру». Этот процесс был глубоко исследован В. И. Лениным в его труде «Развитие капитализма в России». Ленин отмечал, что «знаменитый ложкарный промысел Семеновского уезда Нижегородской губ. приближается по своей организации к капиталистической мануфактуре»¹. То же он говорил о керамических промыслах Гжели², о Красном Селе — центре ювелирного дела³. В таком же положении оказывались и кружевоплетение, ювелирный, керамический, иконописный и многие другие промыслы, в которых появилось сложное разделение труда как внутри мастерских, так и между отдельными предприятиями, применялась наемная сила, мастера подвергались все возрастающей эксплуатации, подпадая под власть многочисленных скупщиков.

Разнообразные изменения в стиле народного искусства второй половины столетия нелегко свести к какому-либо одному определяющему признаку. Основной художественной тенденцией было, по-видимому, увеличение количества и пышности орнамента. Во многих произведениях чувствуется стремление щедро укрыть узорочьем всю поверхность вещи. При этом геометрический орнамент уступает место разнообразному и сложному растительному узору, а прежняя тщательность и тонкая отработанность рисунка — более свободной, смелой и броской манере, которая вела к известной живописности.

Но в те же годы появляются и признаки большей непосредственности, иногда наивности. В рисунках более явственно индивидуальное начало. Все заметнее усиливается интерес к реалистическим изображениям, к различным, главным образом, бытовым сюжетам, вытесняющим фантастические и вымышленные или так

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 400.

² Там же, стр. 413.

³ Там же, стр. 422.

называемые «мифологические» сюжеты, столь ярко звучавшие в прошлом. Бытовые темы становятся теперь очень разнообразными, они касаются самых различных сторон крестьянской жизни, при этом с большим интересом изображаются не только сцены отдыха, развлечений, что было характерно для первой половины века, но и сценки крестьянского труда, в которые стараются внести как можно больше конкретности. Мотивы цветов, растений, животных и птиц, взятые живо и непосредственно, отражают формы родной природы (так, в северные росписи по дереву проникают изображения ягодок клюквы — растений родного края и т. д.); и хотя выполнена эта роспись не с прежним законченным и отшлифованным мастерством, все же она трогает своей свежестью и наивностью.

В тех видах изделий, которые надо было по экономическим соображениям делать быстро, мастера вырабатывают лаконичные и смелые приемы, рассчитанные на общую декоративность впечатления с пренебрежением к деталям. Но наряду с этим некоторые предметы все более лишаются строгой соразмерности пропорций, делаются вычурными, а такие виды изделий, как, например, солоницы, превращаются в своего рода скульптурные произведения, изображающие петушков, куриц и уток.

Во второй половине XIX века возрастает интерес к народному искусству в среде интеллигенции. Крупные ученые, писатели, собиратели — В. В. Стасов, В. И. Даль, И. А. Голышев и другие — обратили внимание на красоту народной вышивки, резьбы и росписи по дереву, на скромную деревянную и глиняную игрушку. Особенно подчеркивал высокую ценность русского народного творчества Стасов. В своей работе «Русский народный орнамент»¹ он отмечал глубокую древность русской вышивки, стремился понять ее художественные истоки. Он же указал и на сохранность в народной вышивке пережитков славянского язычества. Им был отмечен бытовой характер народного искусства. А. Н. Афанасьев на огромном собранном им материале народной словесности старался воссоздать утраченный мир славянских верований, прослеживая их в современном фольклоре². В эти годы возрастает интерес к русским былинам, сказкам, пословицам. Их собирают и издают П. В. Киреевский, П. Н. Рыбников и многие другие. Археолог-самоучка И. А. Голышев, живя близ слободы Мстеры Владимирской губернии, тщательно собирал резные крестьянские доски с изб, предметы крестьянской утвари, пряничные доски и издавал их на собственные средства в своей литографии в Мстере. Таблицам с изображениями народных вещей он предпосылал интересные сведения об обычаях, легендах, преданиях и т. п.³

¹ В. Стасов. Русский народный орнамент, вып. I. СПб., 1872.

² А. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. I—III. М., 1865—1869.

³ И. Голышев. Памятники русской старины Владимирской губернии, близ слободы Мстеры... Голышевка, 1883; его же: Памятники старинной русской резьбы по дереву во Владимирской губернии. Мстера, 1876; его же: Альбом русских древностей Владимирской губернии. 1883; его же. Резьба по дереву и резные украшения в храмах, дворцах и крестьянском быту.— «Еженедельник Владимирского губернского статистического комитета», вып. I. Владимир, 1875.

Отдельные писатели и деятели губернских земств интересовались состоянием народных промыслов, изучали их, писали о них статьи и книги, стремились улучшить их экономику и обновить изделия, нередко казавшиеся им устаревшими. Деятельность земств, начавшаяся с 70-х годов, в 80-х годах стала весьма заметной. В это время в Москве и крупных городах России устраивались промышленные выставки, где немалое место занимали изделия народных мастеров. Описания и отчеты этих выставок содержали ценные данные об экономике, технике и характере изделий, хотя, как правило, почти не затрагивали художественных вопросов¹. В 80—90-е годы земства организуют в ряде мест различные мастерские: ткацкие, кружевные, вышивальные, деревообделочные, устраивается специальная продажа изделий кустарей, чтобы освободить их от гнета скупщиков, раздается порою сырье, даются ссуды. В отдельных случаях предпринимаются попытки восстановить крестьянское искусство, внедрить его в виде новых, современных вещей в городской быт. Однако, прививая образцы, сделанные городскими художниками, желая «улучшить» художественное качество и стиль кустарных изделий, земство нередко плохо понимало ценные стороны народного искусства и наносило ему большой вред, хотя часто экономически и поддерживало его.

В конце 80-х годов мысль о необходимости ввести изделия народного искусства в современный городской обиход возникает в Абрамцеве, в кружке С. И. Мамонтова. Е. М. Мамонтова и художница Е. Д. Поленова начинают собирать по деревням, сначала около Москвы, затем во Владимирской, Костромской и Ярославской губерниях, крестьянские вальки, рубеля, прялки, детали домово́й и корабельной резьбы. Уже вскоре, в 1884 году, они организуют столярную мастерскую в Абрамцеве и делают новые вещи, на которых применяют народный орнамент. Однако это начинание, оказавшее плодотворное воздействие на развитие театрально-декорационного искусства и на творчество ряда выдающихся русских художников, не могло повлиять в сколько-нибудь заметных масштабах на развитие самого народного творчества. Абрамцевская резная мастерская, хотя она и дала толчок развитию здесь художественной обработки дерева, неизбежно осталась локальным явлением.

Та отрицательная роль, которую играло в судьбах народных промыслов воздействие городского искусства, объяснялась, несомненно, низким уровнем, на котором находились во второй половине XIX века русская художественная промышленность и воспитываемые ею вкусы. Если для городского прикладного искусства традиции народного творчества нередко оказывались плодотворными, то обратное

¹ Среди таких работ большую ценность имеют: «Вологодская губерния. Очерк кустарных промыслов по изделиям, собранным Вологодским губернским земством» Ф. Арсеньева, изданный в Вологде в 1882 году; «Обзор различных отраслей мануфактурной промышленности в России». СПб., 1862; «Народное хозяйство России», ч. II В. Безобразова (СПб., 1885); «Сборник материалов для изучения Москвы и Московской губернии» (М., 1864); «Промыслы Московской губернии» (в двух томах) А. Исаева, вышедшие в Москве в 1876 году, и многие другие.

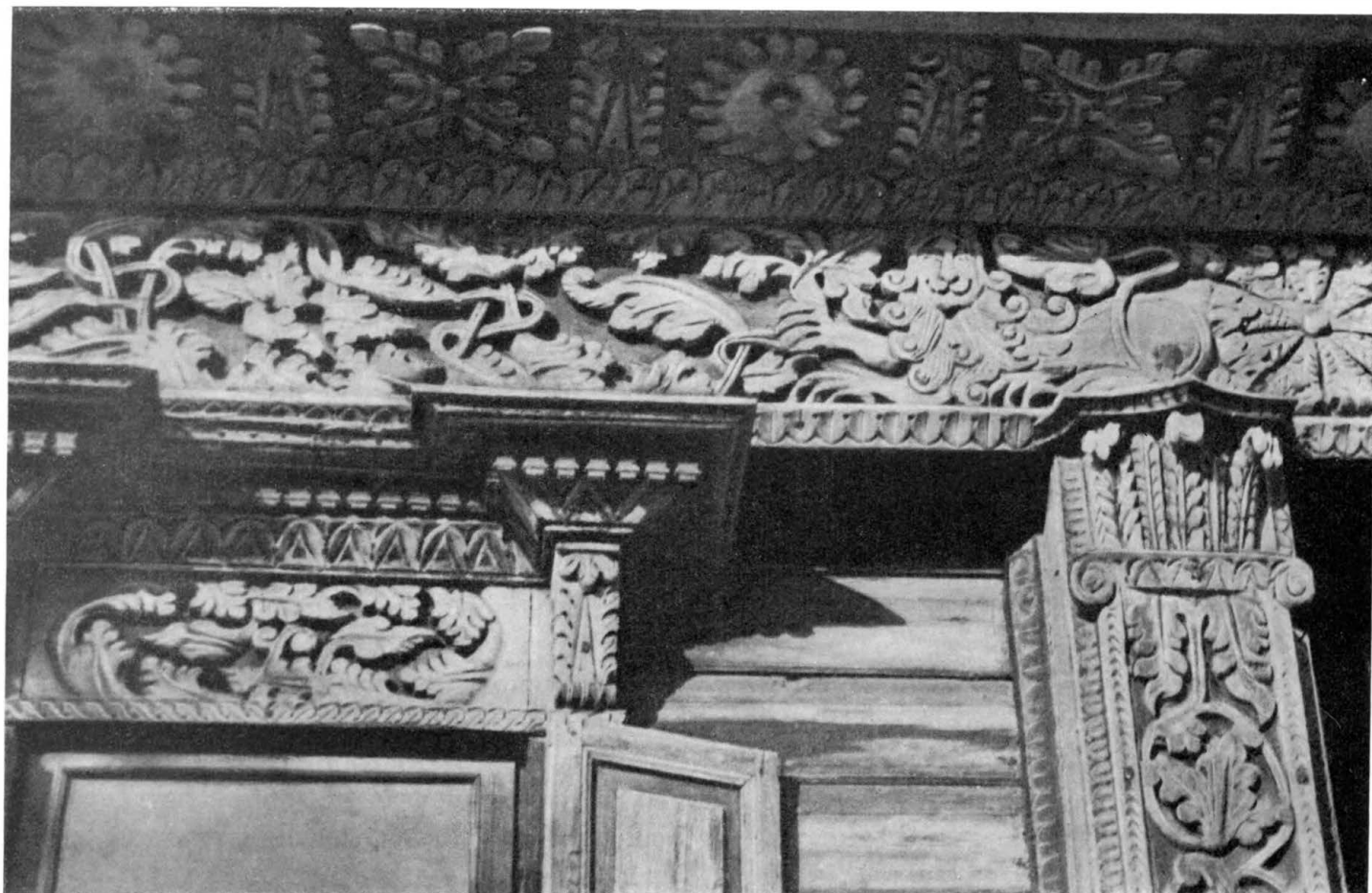
влияние не приводило к заметным достижениям. Это объясняет, почему самые лучшие народные приемы и орнаменты сохранились до нашего времени прежде всего в простых изделиях, которые не удостоивались внимания «опекавших» народное искусство любителей и организаций.



Особое место в развитии народного искусства по-прежнему занимает резьба по дереву. В середине столетия претерпевает серьезную метаморфозу глухая рельефная резьба Поволжья. Ранее пластическая, сочная, с крупными и ясными формами орнамента, она уже к 50-м годам получает оттенок необычайной пышности и новую выразительность, а затем в ней в изобилии появляются растительные узоры, сплошь перевитые стеблями и целиком заполняющие доски подзоров. Фон в этих узорах почти исчезает, и фигуры львов, сиринов и берегинь погружаются в сложные переплетения. Рельефы становятся плоскими и резко обрубаются в рисунке по краям, теряется полнота и пластичность фигуры, и весь орнамент приобретает беспокойность и запутанность.

Львиные морды кажутся теперь фантастическими личинами, их грива распушивается лучами розеток, окружается мелкими завитыми кудряшками (стр. 357). Затерянные в узорах фантастических растений, они нередко имеют длинные, вьющиеся причудливыми волнами бороды, переходящие незаметно в стебли и листья. Так же богато и щедро украшены сирины (стр. 359). На их головах вырастают округлые высокие короны, тело их расплывается, чтобы дать место бесчисленным мелким порезкам, изображающим перья. Они не похожи на северных сиринов. На Севере сирины — это птицы с человеческими женскими лицами, так же как и сирины на известных колтах из Киева XI—XII веков, выполненных перегородчатой эмалью. Сирины Верхнего Заволжья простирают руки в обе стороны и держат концы вьющегося растительного орнамента. В такой трактовке нельзя не заметить сходства с русалками-берегинями, занимавшими много места в «глухой» резьбе¹. Вряд ли следует видеть в этих фигурах алконостов. Последних изображали с руками, крыльями и коронами на головах. Алконосты вешали горе и печаль и изображались в древней Руси крайне редко. Алконост не проник в народное искусство, оставшись чуждым всему его жизнерадостному строю. По-видимому здесь надо видеть своеобразное декоративное «преображение» сирина, придание ему еще большей пышности и несомненное его слияние с образом берегини-русалки. Эти берегини уже ничем не напоминают корабельных nereид и тритонов. Их округлые лица с условно нанесенным румянцем украшены пышными воротниками (стр. 360). Их хвосты клубятся на поверхности досок и вальков, повторяя волнообразные движения растительного орнамента. Порой они совсем погружаются

¹ См.: М. Званцев. Домовая резьба. М., 1935, табл. 86 — деталь избы 1849 года. Деревня Опаха Васильевского района,



*Дом Рыбкиных в селе Николо-Погост Горьковской области.
Фрагмент фасада. 1866 год.*

в его причудливые разводы и кажутся единой частью богатого и изощренного узора.

Именно в этот период у резчиков появляется удивительное композиционное мастерство. Без всякого труда, непринужденно они вписывают фигуры львов в треугольное поле доски, составляющей часть ворот (*оклейка*), умело подчиняют одну фигуру другой в резном наличнике, находят соответствие изображениям и орнаментике в сложной декорировке избы в целом. Щедрость, с которой резчики располагают свои орнаменты, говорит о стиле, постепенно утрачивающем сдержанность и строгость. В 80-х годах орнаменты глухой резьбы одевают мельчайшими кружевными нарядами не только подзоры и причелины (*стр. 341*), но и распространяются на все поле фронтонов изб, окружая узорным ковром светельчатые окна.

К концу столетия глухая резьба начинает исчезать, вытесняемая плоскими и невыразительными пропильными узорами.

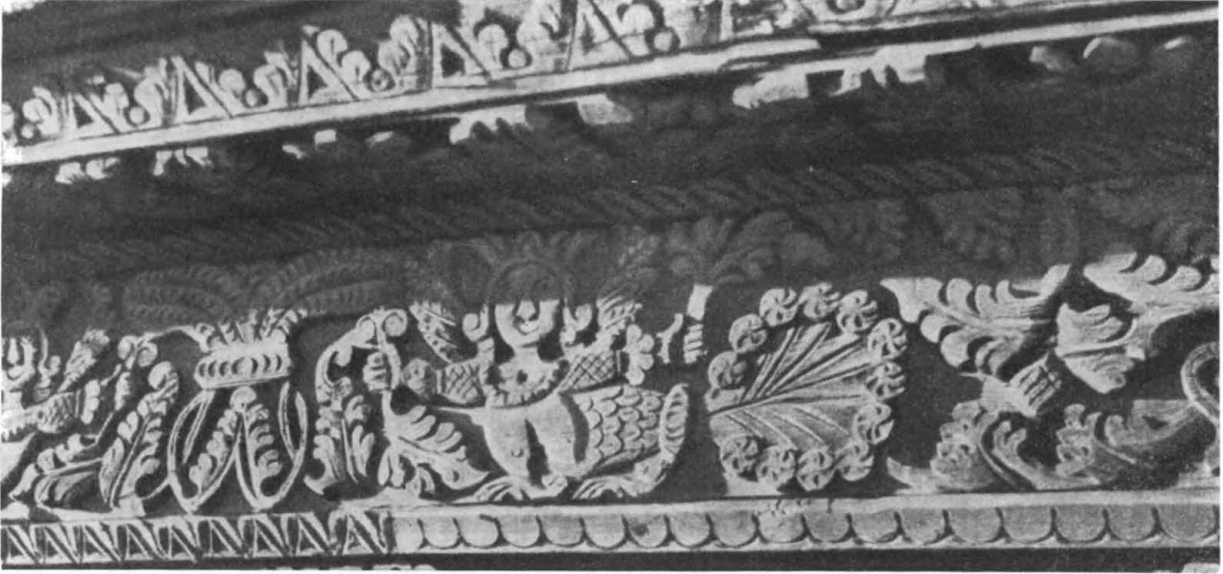
Эта же резьба существует и на бытовых изделиях, мало чем отличаясь по характеру от рисунков, украшающих подзоры и причелины изб. Львы и русалки на вальках имеют несколько манерные очертания, их рисунок становится суше. Иногда ручка валька завершается умело выполненной розеткой в виде древнего мотива спирали¹. Некоторые изделия сохраняют облик, присущий произведениям XVII века. Таков батан — часть ткацкого стана из собрания Гос. Исторического музея, — украшенный берегиней и львом, помещенными в прямоугольных полях досок. Ножки батана украшены геометрическим прорезным узором, а нижний карниз, на котором словно покоятся изображения берегини и льва, декорирован шестиугольной розеткой, с двумя обращенными книзу головками коней, а по сторонам роскошными розетками, от которых отходят солнечные лучи. Помещение идущего из глубины веков традиционного образа русалки-берегини на ткацком стане (батане) является смутным отголоском древних языческих преданий, ставших затем народными поверьями, где берегини выступают как богини, прядущие лен и охраняющие прядильщиц.

В разных местах России продолжали выпекать причудливой формы пряники, для которых мастера изготовляли специальные доски, украшаемые красивыми орнаментальными рисунками. В некоторых случаях рисунки пряничных досок отличались простотой, уводя нас к истокам геометрического стиля, как это мы видим в резьбе на пряничной доске с датой 1870 года из села Хлыновки Вятской губернии с фигуркой петушка (собрание Загорского музея-заповедника). Эта фигурка вся испещрена треугольниками, и этот условный узор великолепно изображает перья птицы.

Однако в других областях, особенно в Нижегородской губернии, пряничные доски, как и подзоры изб, делались необычайно пышными (*стр. 361*). Фантастические звери, петухи, птицы-лебеди с огромными причудливыми хвостами, роскошные цветы и листья, составлявшие убранство этих досок, напоминали композицией и характером рисунков древнерусские изразцы. Все фигурки испещрялись мелкими, похожими на бисер, узорами в виде полукруглых «гребешков». Одним из центров такого пряничного резного дела, отличавшегося большой декоративной изощренностью, был приволжский Городец.

Наряду с досками для массовых мелких пряников изготовлялись доски пряников подарочных, свадебных, иногда по специальным заказам. На таких досках резные изображения превращались в величественные картины фантастических городков, кремлей, где здания с высокими, стройными башнями, увенчанными крутыми чешуйчатыми шатрами, с развевающимися флажками и фигурками двуглавых орлов образовывали сложные узорные композиции. Резьба носила плавный, мягкий характер, окна покрывались «решеточками», а рисунки порой напоминали чеканку по серебру XVII века, воспроизводя свойственную ей пластичность и

¹ См.: С. Жегалова. Русская деревянная резьба XIX века. М., 1957, табл. XXII, рис. 2 (см. там же, табл. XXII, рис. 1).



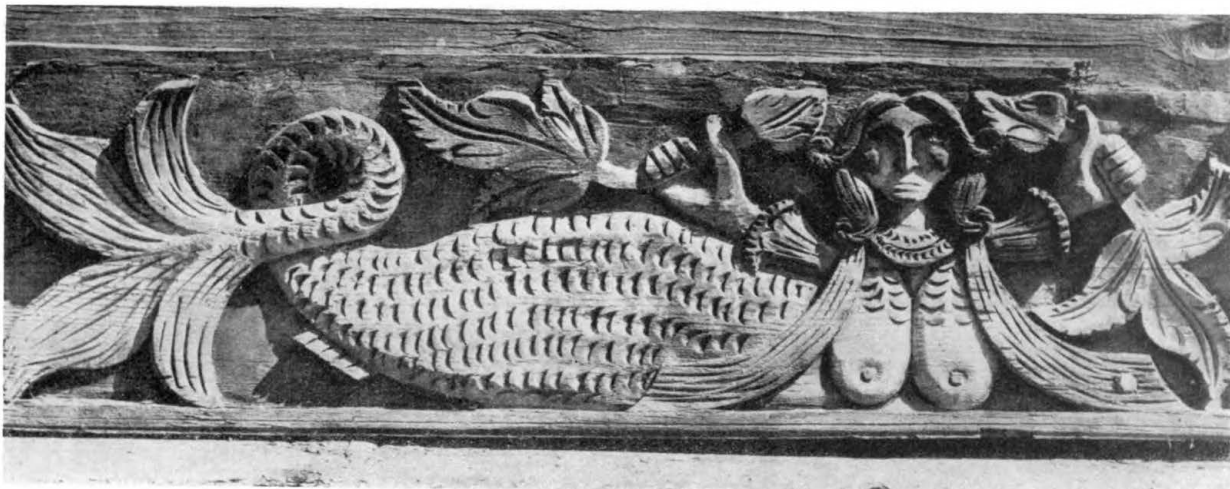
Дом в селе Николо-Игогост Горьковской области. Вторая половина XIX века.

полноту форм. К концу XIX века производство пряничных досок стало быстро сокращаться; кустарное пряничное дело не выдерживало соперничества с фабричными кондитерскими изделиями.

Деревянная резьба сохранялась повсюду и в изготовлении бытовых предметов. По всему Северу, в Архангельской, Вологодской, в Олонецкой и Новгородской губерниях, в районах центральной России продолжают выделяться прялки, рубеля, вальки, солоницы, резная фигурная посуда, миски, блюда, тарелки, простая крестьянская мебель и т. д. Для резного убранства многих таких изделий еще типичны геометрические рисунки, почти не изменившиеся в течение веков. Вместе с тем в отличие от растительного орнамента, приобретшего в эту пору декоративную пышность, рисунки геометрического стиля, в прошлом сочные и мягкие, вводившие игру света и тени в поверхность вещей, теперь становятся суше, а самый узор приобретает графическую монотонность.

Меняется и характер трехгранно-выемчатой резьбы в средней России. Геометрический орнамент на рубелях и прялках делается беднее. Правда, он не утрачивает полностью своей выразительности, но резьба уже не отличается тонкостью, постепенно снижается мастерство, недостает прежней фантазии, обогащавшей эти предметы в первой половине столетия. Примером могут служить донце 1867 года (стр. 363) с однообразно расположенными розетками и рубель 1875 года (стр. 362) бедный по композиции геометрического рисунка. Геометрическая резьба, в противоположность другим разновидностям народного искусства, постепенно изживала себя.

В этот период продолжала свое существование контурная резьба на прялках в Ярославской и Костромской губерниях. На удлиненных треугольной формы



*Дом в селе Ситцкое Горьковской области. Фрагмент резьбы.
Вторая половина XIX века.*

гребнях изображались приемы, похожими на гравированный рисунок, сценки чаепитий, народные гуляния, фигурки петушков и курочек. Вся поверхность изделий покрывалась мелкими насечками геометрического характера, и рисунок становился похожим на расшитое вышивкой полотенце. Своеобразные жанровые сценки помещались внутри прорисованной контуром огромной башни, завершавшейся шпилем (вероятно, отражение впечатлений петровской архитектуры?) и обязательными часами. Такие рисунки были очень наивны, фигуры напоминали детские, располагались они фризами-полосками, укрывая всю поверхность сужавшегося к верху гребня. На многих прялках помечалась дата их выделки. Верх прялки завершался прорезной орнаментальной фигурой, сложной по решению, однако в нем еще можно было различить древо, переходящее в изображение женщины с поднятыми руками. Так во второй половине века кое-где еще удерживались, правда уже ощущаемые смутно, образы древней славянской богини — Матери всего сущего¹.

В деревенском быту по-прежнему жили различные типы деревянной резной и токарной посуды. На Севере сохраняются ковши крупного размера. Им, как и в первой половине века, свойствен облик торжественно плывущей птицы-утицы или лебедя. Они хранят почти в первозданной чистоте естественность и скупость объема, в них по-прежнему органично слиты с сосудом образы птицы или коня. В то же время деревянные солоницы все больше приобретают скульптурно-изобразительный характер, превращаясь в изображение плывущей птицы. В средней России, в районе Козьмодемьянска еще существует ковшечный промысел. Мастера

¹ Прялка из собрания Гос. Исторического музея с датой — 1876 год.



Пряничная доска. Нижегородская губерния. Вторая половина XIX века.

Гос. Исторический музей.

делают маленькие ковшики с ладьевидной формой черпака и длинной плоской рукоятью. Украшением рукояти служат один или два ряда прорезных окошек, иногда сквозной круг (солнце), завершенный примитивной фигуркой конька (стр. 365). Но в козьмодемьянских ковшиках 60—70-х годов уже нарушается прежняя стройность и изящество пропорций. Фигурка коня, поставленная на резной круг, упрощается, а порою исчезает совсем. Резьба носит менее точный характер, грубеет. Удивительные легкость и изящество козьмодемьянских ковшей 20-х и 40-х годов, с их совершенными силуэтами, уходят в прошлое.

Ковшечная посуда изготовлялась также близ Твери в Вышневолоцком уезде и в селах Мисково и Жарки Костромской губернии¹. Их формы теряли сходство

¹ Есть интересные известия о том, как изготовлялись деревянные ковши в селах Мисково и Жарки Костромской губернии. Материалом для выделки ковшей служит ольха, береза, осина. «Берут плеху или



*Рубель с трех-
гранно-выемчатой
резьбой. Средняя
Россия. 1875 год.*

Гос. Исторический музей.

с пловущей птицей, превращались в простые черпаки с ручками, и лишь в некоторых изделиях их облик подражал металлической посуде и становился вычурным (стр. 364). Большую выразительность сохраняли ковши ярославско-костромского типа, имевшие ладьевидную форму. Их ручки иногда достигали огромных размеров, и весь ковш приобретал пышность, которая порою усиливалась крупными, смело написанными цветами. Однако в целом и эта посуда отходила от своей древней строгой и простой формы¹.

Немалое место в народном искусстве занимает и роспись по дереву и бересте. Крестьянские живописцы расписывают прялки, всевозможную деревянную посуду, берестяные изделия (туеса, коробья, лукошки), а также сани, телеги, различную крестьянскую мебель, красочно оформляют «иштерьеры» (росписи изб на Севере). Изделия создаются в отдельных деревенских «центрах», где живут мастера-живописцы. Свои произведения они развозят по местным небольшим базарам и ярмаркам.

В этот период была обнаружена необычайно примитивная по стилю, но выразительная роспись с реки Мезени. Местом этого своеобразного ремесла было село Полащелье, где расписывались прялки, лукошки, скобкари, ложки. Изделия эти распространялись в деревнях по берегам Мезени и Вашки и вывозились отсюда в близлежащие пинежские селения.

Мезенские прялки, относящиеся ко второй половине столетия, так же как, очевидно, и более древние, сплошь испещрены мелким графическим узором: легкими черточками, зигзагами, волнистыми линиями, расположенными узкими полосами. Узоры эти возникают в результате быстрого и непринужденного движения кистью. Среди геометрических узоров помещены лишь намеченные легким, почти небрежным, линейным контуром скачущие кони и бегущие олени, расположенные друг за другом и образующие примитивные фризы².

дерево, распиливают его, колют по середине. Обтесыванием придают форму ковша. Затем ее выдалбливают тесло́й, затем режут ручку. Резцом вычищают всю внутренность. Обтирка — для гладкости — хвощом. Грунтуют постным маслом, красят раза два постным маслом с прибавлением сурика. Один кустарь за сезон делает до 2000 ковшей, а все 500 человек в Мискове до 1 030 000 штук ковшей разной величины» («Труды комиссии по исследованию кустарной промышленности в России», вып. IX СПб., 1883, стр. 2066—2069).

¹ См.: С. К. Просвиркина. Русская деревянная посуда. М., 1957, табл. VII, рис. 2, 3, 4, 5.

² Роспись эта выполнялась земляными красками, что также подтверждает древность этого стиля. Нужны были совершенно исключительные условия, какие сложились в глухом и отсталом районе Мезени, чтобы удержать почти в полной неприкосновенности древний стиль народной живописи.

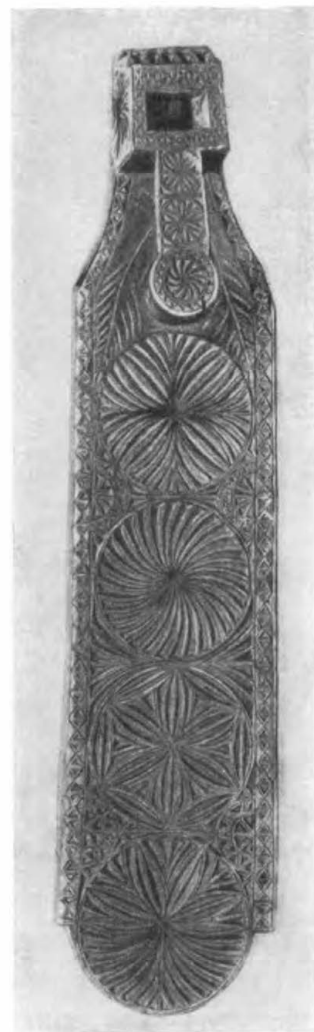
Лаконизм, с которым выполнены эти рисунки, несколько суровый колорит всей росписи — черный и красный цвета на золотистом фоне дерева, расположение узоров узкими горизонтальными поясами, отсутствие влияний каких-либо стилей других искусств, все это говорит об исключительно древних традициях, сохранившихся в мезенской росписи (*цветная вклейка*). Изображенная на вклейке прялка была расписана в последние десятилетия XIX века, однако она позволяет судить о древних истоках ее стиля. Это последние отзвуки того искусства, чье начало надо искать в искусстве древних славянских и неславянских культур эпохи родового строя. Рисунки коней и оленей, с их подчеркнуто архаичным обликом, напоминают древние наскальные изображения животных. Одинокое и особняком стоит эта мезенская роспись, не сливаясь с другими видами русского народного искусства.

Более разнообразно представлена северодвинская роспись. Исследования последних лет позволили выделить в ней несколько самостоятельных художественных «школ». Деревни около Пермогорья оказались центром наиболее классической разновидности северодвинской росписи, расцвет которой падает на первую половину XIX столетия.

Этот вид росписи развивался в сторону большей утонченности. На гребнях прялок, которые постепенно удлинялись, делались стройнее, мастер легко и непринужденно располагал листья стилизованного растительного орнамента, фигурки петушков, сиринов, единорогов, удачно находя пропорции фигурок и их соотношение с орнаментом (*стр. 367*).

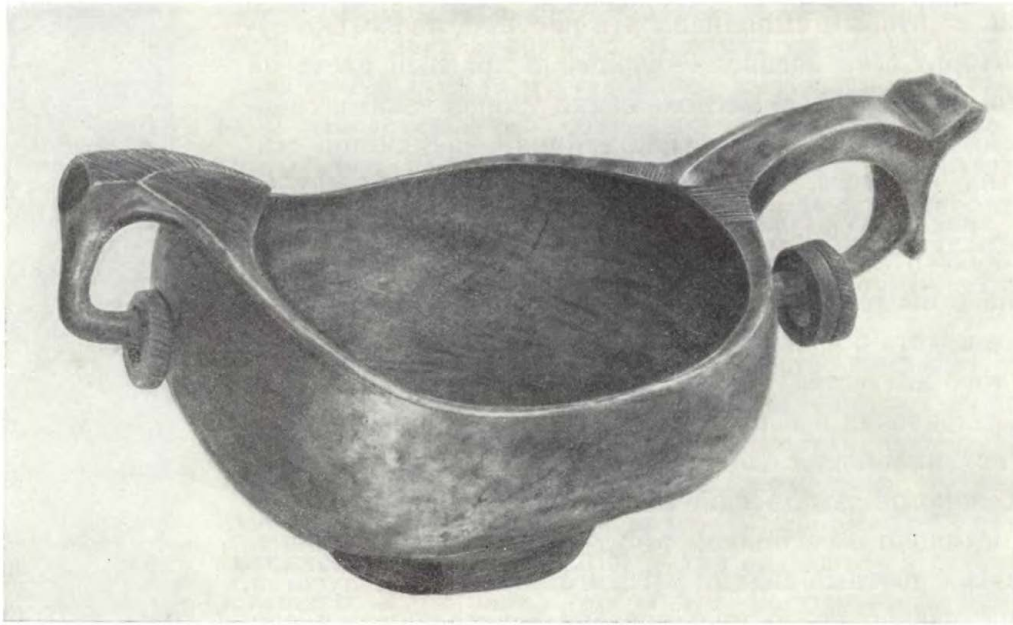
Но, если в первой половине столетия более ярко выражены тенденции детальной и тщательной проработки рисунка, то в дальнейшем вся композиция приобретает вид легкой ткани, равномерно, с большим тактом укрывающей гребень прялки. Растительные узоры, прежде походившие на орнамент северных эмалей по скани XVI — XVII веков, постепенно утрачивают это сходство.

В этот же период возрастает интерес пермогорских мастеров к изображению бытовых сценок. Рисунки усложняются, делаются разнообразнее. Здесь и старые «часпития», и катания в санках и возках, и «посиделки», и новые сюжеты: работа дровоссека в лесу, выгон пастушком стада за околицу, сбор ягод и грибов, охота на белку и зайца, порою — на лисицу. В некоторых росписях мы видим изображение работы кузнеца, веселые танцы и хороводы деревенской молодежи. Круг тем становится чрезвычайно богатым, отражая разнообразные интересы крестьянского художника. На одной колыбельке с датой 1867 года (Гос. Исторический музей) нарисованы два охотника, стоящие по сторонам дерева и стреляющие в птицу.



*Донец резное.
Средняя Россия.
1867 год.*

Гос. Исторический музей.



Ярославско-костромской ковш. Вторая половина XIX века.

Гос. Исторический музей.

Свободные места заполнены изображениями козла, лисицы и ветвисторого оленя. Таких рисунков мы не встречали в первой половине XIX века.

Интересна и роспись берестяной утвари, происходящей из районов реки Верхней Уфтьюги и Пермогорья. Мастера вырабатывают простую и выразительную форму изделий и манеру росписи. Туеса и лукошки расписываются фигурами птиц и растительным орнаментом. На одном туесе смелым движением кисти нанесено изображение лебедя. Его изгибающаяся шея повторяет полукруг ручки туеска. Хвост, расписанный в желтый, красный и зеленый цвета, кажется фантастическим цветком. Мягкая естественная желтизна берестяной коры тонко учитывается как фон для росписи.

Постепенно в северодвинской пермогорской росписи стало утрачиваться прежнее мастерство. Рисунки делались более дробными, терялось чувство декоративного ритма. Это сказывалось и в самой технике росписей. Изображения становились неотчетливыми, шаблонными.

Другая разновидность — нижнетоемская роспись¹. Возникшие еще в XVIII столетии, эти росписи делаются теперь иными по рисунку. Их орнамент — это

¹ Центр этих росписей — село Нижняя Тойма на Северной Двине и близлежащие деревни; из них, по-видимому, самый старый д. Скобели. Близкие по манере рисунков, росписи выполнялись в этот период в селе Борок на Северной Двине, различаясь лишь отдельными мотивами и расцветками. Село Борок расположено недалеко от Нижней Тоймы. Пермогорье и другие деревни составляли вместе с Нижней Тоймой и Борком группу селений, где сосредоточивалась народная роспись, образуя так называемую северодвинскую «школу» росписи.

гибкие, непрерывно круглящиеся и вьющиеся завитки листьев, по-своему переосмысленные мастерами мотивы барокко. Яркая горячая киноварь сияет с каждой вещи. Как в рукописных орнаментах или иконах, узор поддвечен золотом. Красный, зеленый, синий и золотой цвета — вот гамма этих прялок. Гребень прялки похож на причудливо расписанную киноварью и золотом страницу древней рукописи (стр. 368).

Интересна композиция этих росписей. Если в пермогорских прялках все поле гребня расчерчено тремя или двумя полосами, где размещены рисунки, то в нижнетоемских мы видим наверху оконца, а между ними — закомару с птицей. Затем обычно идет полоса с птицами, клюющими ягоды. Середина прялки заполнена ветками «древа», с расходящимися от них завитками. Внизу — катанье в санках или скачущие кони. Седок в санях — не крестьянин, как в Пермогорье, а ямщик, и кони его решены преувеличенно декоративно. В орнаменте чувствуется связь с поморскими рукописями. Это можно объяснить тем, что мастера часто сами были переписчиками книг и оттуда черпали рисунки орнамента. В мотивах орнамента нередки цветы, напоминающие тюльпаны конца XVII века. В позднее время нижнетоемские прялки выполнялись по заранее наведенному трафаретом рисунку¹. Весь стиль нижнетоемских прялок этого времени, с их пышным и раскидистым орнаментом, стал декоративным и усложненным. Перед нами та же эволюция, какую мы наблюдали в других произведениях крестьянского искусства, — от простоты и изящного узорочья к рисункам, насыщенным, даже перегруженным орнаментальными мотивами и фигурами.



Козьмодемьянский ковш. 1865 год.

Гос. Исторический музей.

¹ Исследовала эти росписи С. К. Жегалева. См.: С. Жегалева. Экспедиция Государственного Исторического музея на Северную Двину. — «Советская этнография», 1960, № 4.

В Олонецкой и Архангельской губерниях встречается роспись из крупных, очень размашисто написанных роз и других цветов. Они выполнены на голубых, синих, порою зеленых или красных фонах прялок. В этой росписи совершенно исчез графический рисунок, узор живописен, лепестки цветов обведены белыми «оживками» (линиями). Розы «брошены» смелыми красочными пятнами, часто размещены по вертикальной оси — одна над другой. Повышенное чувство цвета, стремление отойти от полихромности северодвинского стиля к объединенности тона сближает эти изделия с городскими тканями XVIII века. Разновидности этой росписи встречаются, в частности, около Шенкурска.

В 60-х годах близ Нижнего-Новгорода, в деревнях вокруг шумного, торгового Городца зарождается новая крестьянская живопись, ставшая украшением прялочных донец и простой утвари¹. Она вытеснила трудоемкую скобчатую резьбу с инкрустацией мореным дубом. Ее расцвет — 70-е — начало 80-х годов. Известно, что в 1880 году росписью только одних прялочных донец занималось в Городецкой округе более 70 мастеров-красильщиков.

Донца городецких прялок украшены фигурами людей, птиц и жанровыми сценами (стр. 369). Всадники скачут по сторонам огромного цветка, пышные розы осеняют группу кавалеров и дам, безмолвно позирующих перед зрителем. Вместо тщательной графической прорисовки применена сочная, «живописная» манера письма. Фигурам придана некоторая объемность. В городецких росписях изменяется графический, плоскостно-узорный стиль народного искусства. Глубокие, звучные красный, синий, желтый, коричневый, зеленые цвета определяют новый колористический строй этой росписи. Рисунок строится на крупных красочных пятнах и носит быстрый, энергичный характер. Если в донца, украшенные в первой половине XIX века скобчатой резьбой, вводились целые сцены, изображавшие кавалеров, дам, прогулки и кавалькады всадников, шеренги марширующих солдат, то здесь все сводится к своеобразным «групповым» портретам и кавалерам на конях. Прежде это были образы, почерпнутые в помещичьей дворянской среде, ныне — сцены из жизни купечества и городского мещанства. Дамы и кавалеры изображаются в обрамлении роскошных бархатных занавесей и портьер, мужчины в черных костюмах, женщины в светлых, ярких одеждах (стр. 370). Городецкие росписные донца не только подражают картинам, но и сами делаются такими картинами. Их вешают на стену после работы (прядения).

Кроме донец расписывались вальки, рубеля и другие вещи. Была в ходу роспись большими, декоративными розами детских игрушек, стульчиков, креслец. Развитие росписи шло от подражания резным донцам первой половины века, с сохранением композиционных приемов и сюжетов их рисунков, к жанровым сценам из городского быта.

Непоправимый удар этой росписи нанесла фабричная промышленность. Фабричная пряжа постепенно вытесняет домашнюю, крестьянскую; отпадает необхо-

¹ Росписью занимались в деревнях Курциево, Косково, Хлебаиха.



*Роспись на прялке. Мезень. Вторая половина XIX века.
Частное собрание в Москве.*

димось в домашних прялках. Мастера-красильщики переходят к росписи простых бытовых изделий, где нет возможности поместить «групповые» портреты и сложные сцены.

Колористическое чувство народных мастеров проявилось и в народной глиняной игрушке. Игрушки лепили, расписывали и обжигали по всей России. Были известны игрушки Тулы, Каргополя, Вятки, Архангельска и т. д. Самих изделий от второй половины века дошло немного, но остались многочисленные сведения об изготовлении глиняных, ярко раскрашенных игрушек.

Особенно значительным местом выделки глиняных расписных игрушек была Дымковская слобода — заречный пригород Вятки. Изготовление вятских (дымковских) игрушек осуществлялось большими партиями. Мастерницы — а занимались изготовлением игрушек только женщины — сразу заготавливали большое количество глиняных фигурок определенного типа: коньков, оленей или кукол и обжигали их в обыкновенной русской печи. Затем следовала простая, но очень декоративная окраска «по вдохновению», в результате чего ни одна игрушка никогда не была похожа по расцветке на другую. Прежде чем приступить к окраске, фигурки прокрывали мелом, разведенным в молоке, и казеиновым клеем¹. Роспись осуществлялась растительными

¹ Этим белым грунтом вятская игрушка была обязана, видимо, влиянию фарфора или отливных игрушек из гипса, которые также во множестве производились в Вятке. На страницах «Вятских губернских ведомостей» указывалось, что появившиеся «отливные алебастровые игрушки» начинают вытеснить игрушки из глины, которых, впрочем, производилось все же громадное количество (см.: «Вятские губернские ведомости», 1871, № 102, стр. 4). На изготовление в Дымковской слободе, помимо глиняных, также и гипсовых отливных фигурок указывал и Н. А. Спасский (Н. С п а с с к и й. Кустарная промышленность Вятской губернии.— «Календарь Вятской губернии на 1883 г.». Вятка, 1882, стр. 48—51). О вятской игрушке см. также: А. Д е н ь ш и н. Вятские старинные глиняные игрушки. Вятка, 1926; А. Б а к у ш и н с к и й. Вятская игрушка.— «Русская народная игрушка», вып. 1. М., 1922; Н. Ц е р е т е л л и. Русская крестьянская игрушка. 1933; Л. Д ь я к о в о в. Дымковские глиняные расписные. Л., 1965.



Роспись на прялке. Северная Двина. Пермогорье. Вторая половина XIX века. Музей народного искусства в Москве



*Роспись на прялке. Район Нижней Тоймы.
Вторая половина XIX века.*

Музей народного искусства в Москве.

красками, разведенными на яичном желтке. Основное место занимал здесь древнейший геометрический орнамент, сочетание разноцветных полос, зигзагов, кружков, окраска наносилась легко и мягко, была необыкновенно нарядна и фантастична, далека от какой-либо натуралистичности. Для усиления звучности окраски мастерицы наклеивали на фигурки небольшие кусочки тонкого сусального золота или серебра.

В стиле вятской игрушки сочетались архаичные мотивы, восходящие к глубокой древности (олени, бараны, кони), с типами современного купеческо-мещанского городского быта, переданными с живым народным юмором (барыни, няни). Различные по своим сюжетам игрушки зачастую по-разному окрашивались. До нас дошли игрушки лишь от конца XIX века, но судя по их определенному, сложившемуся в ясные формы стилю, а также по многочисленным заметкам и статьям, содержащим восхищенные отзывы об этих изделиях, можно с полным основанием заключить, что вятская игрушка отличалась всеми отмеченными художественными признаками и в предшествующие десятилетия.

Чрезвычайно оригинальными были глиняные игрушки из пригорода Тулы — Гончары. Тульские «барыни» и гусары имели подчеркнuto удлиненные пропорции и раскрашивались в нежные, светлые цвета. Особой архаичностью и вместе с тем особенной живостью отличались каргопольские игрушки — женские фигурки, медведи, птицы. Были известны глиняные игрушки и в окрестностях Тамбова, и в Краснослободском уезде Пензенской губернии.



Вышивкой и ткачеством занимались во второй половине века в разных губерниях. Еще жила красочная народная одежда, сохранявшая локальные художественные черты, типичные для отдельных мест. Изготавливались сарафаны, шушпаны, юбки, передники, вышитые и вытканые полотенца, тканые пояса, говорившие о значительности традиций, о декоративных способностях народных художниц. В то же время, однако, появление фабричных тканей и платков постепенно вело к вытеснению народной вышивки из крестьянского быта. Естественно, что это сказалось сильнее всего в губерниях, захваченных развитием промышленности и было менее заметным в земледельческих губерниях, где народные узоры и приемы вышивания продержались еще долгое время.

Сохранялась и старая техника шитья: перевить (белая на Севере, цветная в среднерусской полосе), счетная гладь, «роспись», жили всевозможные народные швы, придававшие тканям удивительное фактурное разнообразие. Однако рисунки с древними мифологическими сценами: всадниками, богинями, барсами, священными «деревами» уже редки. Вместе с ними уходит и техника «росписи», она вытесняется красочным тамбурным швом, который выполняется по красному кумачу белым или по белому холсту красной нитью.

Гамма красок становится сильнее, насыщеннее, напряженнее, в противоположность более мягким, глубоким и спокойным расцветкам вышивок первой половины столетия. Большую роль в этом играют появившиеся с 70-х годов анилиновые красители, хотя яркость и повышенная звучность цвета характерны для всего народного искусства второй половины века.



*Докце прялки с росписью. Городец.
Вторая половина XIX века.*

Гос. Исторический музей.



Донце прялки с росписью. Городец. Вторая половина XIX века.

Музей народного искусства в Москве.

Тамбурное шитье, которому теперь часто отдают предпочтение, вносит новые черты в северную вышивку. Примером может служить полотенце из Новгородской губернии (Гос. Русский музей). На нем изображена женская фигура, около нее лошадь и дерево. Вся сценка воспринимается как целостный пейзажный мотив, а тамбурный шов придает рисунку определенную мягкость и округлость. Композиция напоминает пряничные рисунки. Птицы и цветы повторены в изгибах орнамента. Яркость красных пятен на белом холсте, сочность и густота узора делают эту вышивку родственной живописи¹.

Смягченный, менее строгий характер носит и вышивка белыми льняными нитками, выполненная «вырезами» по крупной сетке (Новгородская губерния). Оставляя холщовые рубахи, крестьянки все чаще носят кумачовые и ситцевые рубахи, где уже мало места для вышивки.

В среднерусской полосе в вышивке по-прежнему применяются цветная перевить², белая строчка, «роспись», строчка с цветной обводкой, тамбур, гладь, набор, крест. Но по сравнению с первой половиной века необычайно возрастает яркость и звонкость цвета. Красочные сочетания напряженны, геометризованные узоры зачастую превращаются во фризы из человеческих фигур, зверей, птиц. В калужских вышивках женские фигуры ведут хоровод, взявшись за руки. Их белые силуэты живописно выделены красным цветом. Мастерицы в изображениях оставляют холст нетронутым, а фон, выдергивая нити, превращают в ажур. Орнаменты чаще всего располагаются полосами, украшая концы полотенец, рубахи, передники.

В каждом районе есть свои особенности колорита и рисунка. В Смоленской губернии любят вышивки крупными ромбами, крестами и звездами. На одном из образцов (Музей народного искусства в Москве) белый, желтый и красный цвета создают звучную, приподнятую гамму (стр. 373).

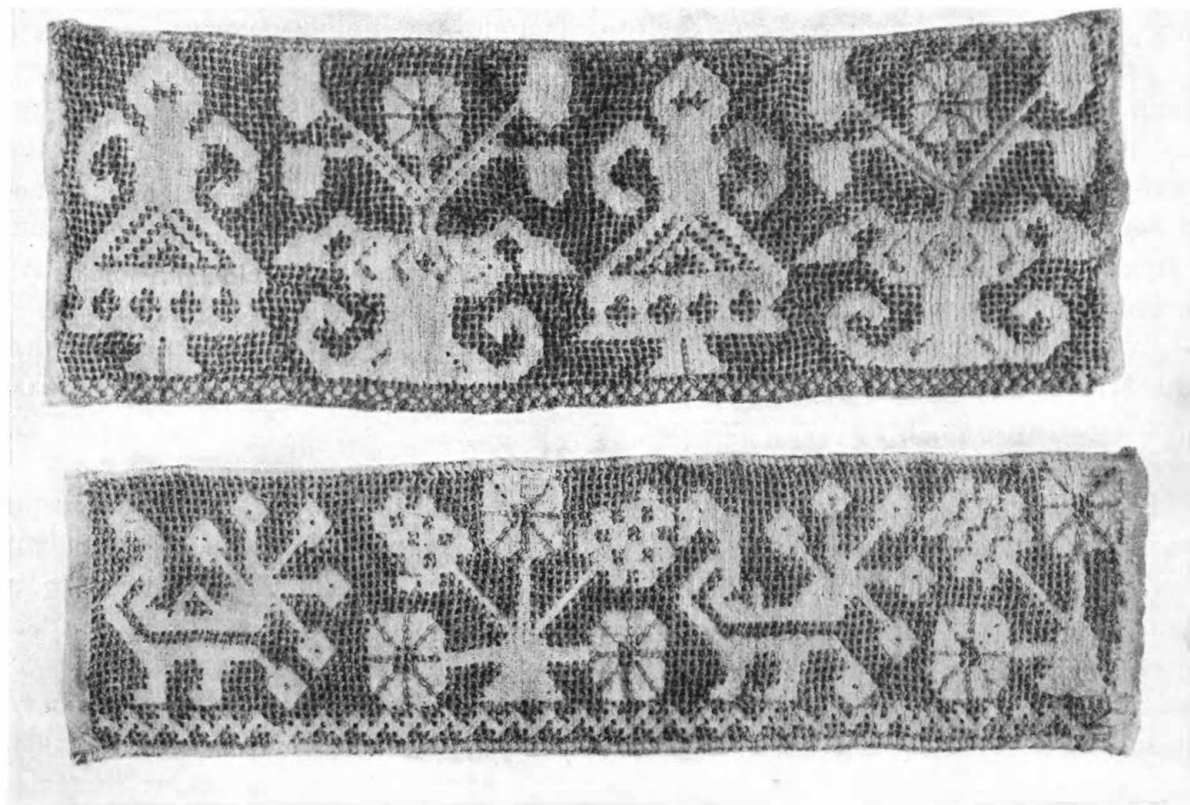
Преобладает геометрический орнамент и в вышивках Орловщины. В их рисунках с трудом угадываются совершенно слитые с ромбами и треугольниками женские фигурки. В орловской вышивке белый узор создает основное цветовое впечатление, выступая на фоне красной перевити.

В калужских вышивках, очень богатых орнаментальными мотивами, мы находим, наряду с геометрическими узорами из розеток, звезд и ромбов, растительные мотивы в виде цветущих кустиков, цветов, помещенных в вазоны, а также изображения женских фигур, коней и оленей. В расположенных рядами фигурах иногда чувствуются бытовые черты (стр. 372).

В тульской вышивке по холсту белой или цветной перевитью концы полотенца завершаются крупными «кустами», отчетливо выделяющимися своим геометризованным рисунком на густой ажурной сетке. Такие вышивки очень торжественны и красивы.

¹ Воспроизведена в кн.: И. Работнова и В. Яковлева. Русская народная вышивка. М., 1957, стр. 98, рис. 13.

² См. т. VIII, кн. 2 настоящего издания, стр. 578.



Полотенце. Вышивка цветной перевитью. Калуга. Вторая половина XIX века.

Музей народного искусства в Москве.

Легки и изящны стоящие друг подле друга на белом полотне «кустики», подножьем для которых служит конец полотенца, затканый геометрическим мелким узором, перебиваемый гладкими полосками кумача, черного бархата и ситца, работы рязанских крестьянок. Здесь рождается ощущение сада, луга, земли и неба, переданных вполне условными узорами.

В этот период на одежде и полотенцах декоративность вышивки усилена пришитыми к ткани полосами с узорным ткачеством, кусками блестящего кумача и цветного шелка. Все это придает женской одежде необыкновенное величие, удивительную цветовую насыщенность. Сочетание мельчайшего узора, очень густого, образующего почти ковровые поверхности, с большими белыми поверхностями на тех же рукавах и передниках, вышитых геометризованными цветами, выглядит как продуманная декоративная система (стр. 375).

Совершенно иначе выглядят вышивки Тамбовщины и Воронежа. Их красно-черные геометрические орнаменты с крупными ромбами и сложными звездами напоминают порою восточные ковры, а шитые поневы кажутся пестрыми восточными тканями. В воронежских вышивках женских рубах с огромным художест-



*Конец полотенца. Вышивка цветной перевитью.
Смоленская губерния. Вторая половина XIX века.*

Музей народного искусства в Москве.

венным чутьем введен черный цвет, входящий в мельчайшие геометрические узоры.

В первой половине века вышивка и ткачество, как правило, применялись отдельно. Во второй половине века мастера все чаще используют вышивку и ткачество вместе. Это изменение стиля, несомненно, было вызвано общим стремлением народного искусства к повышенной декоративности, к большей насыщенности орнамента. Геометрический орнамент ткачества приближался ко многим орнаментам вышивки, сохраняя связь с нею в композиции и в рисунке.

Широкое распространение получила и набойка, особенно по синему холсту, где рисунки порою заимствовались с фабричных ситцев и затем перерабатывались. По синему с белым узором часто набивали масляной краской желтый, красный, оранжевый узор «в горох». Между крестьянскими набойками и фабричными тканями в этот период было немало общего.

Сильное развитие, особенно в 70—80-х годах, получает кружевоплетение. В кружеве, как и в вышивке, еще продолжают сохраняться традиционные орнаменты и техника, многие вещи делаются крестьянками непосредственно для себя, для украшения собственной одежды. Это сохраняет цельность текстильного искусства, не дает ему подвергнуться быстрому засорению чуждыми орнаментальными мотивами. В ряде районов сохраняются традиционные художественные приемы и узоры.

Усиленное проникновение к концу столетия фабричного ситца в деревню вело к оттеснению или упрощению вышивки. В. И. Ленин, указывая на упадок самопрялочного промысла в Вятской губернии, писал, что «вероятной причиной упадка исследователи считают „все больше и больше распространяющееся в крестьянской среде употребление фабричных хлопчатобумажных тканей“»¹. Появились в большом количестве вышивки, выполненные крестом, полукрестом, а в орнаментах — аляповатые и крупные розы. Так же, как и в росписи по дереву, для вышивки типичны перегруженность, несгармонированность узоров и пестрота цвета. В крестьянской среде распространялись рисунки из приложений к журналам «Нива», «Родина» и другим, с воспроизведением орнаментов псевдорусского характера, а также орнаментов входившего в моду нового стиля «модерн». Все это засоряло орнаменты народного текстиля, снижало его художественный уровень.

Мастерицы, все более попадавшие в зависимость от скупщиков, теряли самостоятельность. Попытки отдельных меценатов-любителей и работников земств поднять народный текстиль большого успеха не имели. Но, несмотря на это, высокая талантливость народных мастериц приводила к тому, что и в это время рождались интересные виды белой строчевой русской вышивки в Крестцах, в Нижегородской губернии и других местах. Основными узорами этих вышивок были разнообразные геометрические мотивы.



¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 336.



*Рукав женской рубахи. Вышивка крестом, полукрестом, набором; кумач, бисер.
Рязанская губерния. Вторая половина XIX века.*

Музей народного искусства в Москве.

Особое место в рассматриваемый период продолжали занимать те промыслы, где вещи делались не только для крестьянского, но и для городского населения. Изделия их, преодолевая границы местных рынков, расходились далеко по всей стране и даже вывозились за ее пределы.

Это относится в первую очередь к хохломскому промыслу с его производством и окраской токарной посуды. Здесь в одних деревнях точили посуду: чашки, миски, тарелки, блюда, а в других — их раскрашивали. В это время начинает широко применяться «оловянная полуда»¹. Ею теперь покрывают сплошь всю вещь, расписывают маслом, промазывают несколькими слоями прозрачной олифы и «садят» в печь. Изделия, подвергнутые томлению в печи, получают золотой блеск. Большой спрос на них заставляет мастеров перейти к приемам скорописи. Дешевые чашки, миски украшаются быстро и смело нанесенными ромбами, спиралями, кружками. В этой посуде утверждается и характерный для хохломской росписи своеобразный орнамент «травки» (стр. 377), рождающийся из широких и уверенных движений кисти. Его стебли мягко и плавно обволакивают округлую поверхность посуды, а гамма красного, черного и золотого вносит в стиль ее чувство строгости и сдержанности. Самый характер росписи становится в эту пору необычайно живописным. Крупные розетки, лучеобразные спирали, помещенные в середине чаш, восходят к солярным образам. Окруженные узорами «травки», они приобретают повышенную выразительность. В некоторых более дорогих вещах роспись усложняется. В собрании Загорского музея хранится деревянный совок для муки. Он украшен тонкой перистой веткой «травки». Ее стебель образует три крупных завитка. Каждый завиток завершен тремя крупными ягодами. Они нанесены циркулем и находят одна на другую, что в общем легком узорном рисунке создает сильные, декоративно звучащие пятна. «Травка» написана в два цвета — красный и черный, ягоды — красным по золоту. Края совка обрамлены легкой, волнообразной каймой, с точками. В результате, достигается впечатление изящества и узорности².

К концу века производство деревянной токарной посуды стало сокращаться из-за проникновения в деревенский быт дешевой стеклянной и фаянсовой посуды.

Со второй половины века еще большее развитие получил промысел резьбы по бересте в деревнях Курово-Наволоки у реки Шемогсы вблизи Великого Устюга. Мастера делали изящные шкатулки из дерева и обклеивали их пластинками желтоватой бересты, на которой был заранее выполнен сквозной ажурный узор, напоминавший кружево. Его формы выделялись отчетливыми силуэтами на поверхности изделий. Чтобы сообщить предметам большую декоративность, под берестяной узор подкладывали цветную бумагу или фольгу, краски которых мерцали в прорези

¹ Олово тщательно растиралось в тончайший порошок, смешивалось с водой, и этим порошком тщательно протирали дерево.

² В особенно дорогих вещах применялось «фоновое» письмо. В нем закрашивался фон, и поэтому после олифления орнамент выступал сочными золотыми пятнами на красном или черном поле.



Хохломская чаша с растительным узором. Вторая половина XIX века.

Гос. исторический музей.

рисунка. Орнамент, большей частью растительный, состоял из крупных, упругих завитков, равномерно заполнявших поверхность изделий. В 60—80-е годы из резного орнамента бересты исчезли фантастические чудовища, полулюди, полурыбы¹ и драконы, перестало употребляться для декорировки изделий «тиснение». Это наложило на берестяные вещи отпечаток некоторого однообразия и ремесленничества.

Продолжал развиваться игрушечный промысел в селе Богородском и в Сергисвом Посаде Московской губернии. Богородские мастера вырезали из дерева фигурки людей и коней, разных животных и птиц. Этот мир народной мелкой пластики постоянно питался живыми впечатлениями, и в нем гораздо меньше было традиционных форм, чем в других ремеслах. Мастера соединяли реалистичность изображений с тонким чувством декоративности в понимании материала и средств его обработки. Они умели выразительно подчеркнуть силуэт фигуры, украсить ее несколькими красивыми порезками, вносящими элемент узорности.

Богородские вещи делались целыми партиями. Отдельные мастера специализировались на зверях, другие на фигурках людей, третьи — с большим искусством изготовляли фигурные игрушки с движением. Таковы, например, были «кузнец» (стр. 379) — образы, рожденные русской сказкой, — просто и выразительно выре-

¹ См. т. VIII, кн. 2 настоящего издания, стр. 607.

занные фигурки, приводившиеся в движение двумя, скрепленными вместе, плоскими дощечками¹. Смешной и кургузый мишка весело бил молотом по наковальне попеременно с крестьянином. Такая игрушка была предельно проста в силуэте. Мастер лишь намечал главное: лицо человека, морду зверя, общие контуры фигур. В игрушках уже нет прежней связи с мелкой пластикой фарфора, как это было в первой половине века. Фарфоровые изделия стали теперь относительно доступными и распространенными, и потому исчезала надобность им подражать.

В игрушках 60—80-х годов чувствуется желание мастеров рассказать о своей жизни, о природе, которая их окружает. В облике «богородских крестьян» исчезла некоторая идеализированность. Они стали более коренастыми, приземистыми. В их формах чувствуется упрощенность. Именно такими были так называемые «хозяйства», изображавшие несложные групповые сценки (стр. 381), где маленькие фигурки дровосеков, охотников, плотников, а иногда «беседы», гулянья, танцы, катанья в лодке размещались на плоских дощечках перед «деревом», на сучках которого дрожали, прикрепленные к пружинкам, широкие, условно и декоративно трактованные деревянные листья. Как и в большинстве богородских игрушек, округлая форма сводилась в таких фигурках к уплощенной. Фигурки украшались легкими орнаментальными порезками, оживлявшими их одежду.

Производилась и так называемая «китайская мелочь», крохотные фигурки, метко и лаконично изображавшие разных бытовых персонажей. В этих оригинальных игрушках сказался интерес к бытовым сюжетам, как бы перекликавшимся с жанровыми сценками в северных росписях и в контурной резьбе на прялках. Продолжали делаться «барыни» и «гусары», которые затем окрашивались в Сергиевом Посаде. Однако к концу XIX века эти изделия утрачивали прежнюю тонкость и стройность. Они упрощались, становились более грубыми, а роспись их делалась яркой и несложной.

Не меньший интерес представляла и игрушка Городца. Деревянные тройки, лошадки, возки в одной упряжке, фигурки птиц и детские креслица делались и окрашивались мастерами в сплошные яркие цвета. Кони окрашивались в черный или красный цвет (*вклейка*). Быстрыми плавными прикосновениями кисти наносились пряди грив, намечались глаза, упряжь. Сплошной киноварью заливались возки и кареты. Шеи коней круто загибались, двумя — тремя порезками скупно намечалась голова коня, все внимание сосредоточивалось на звучной окраске. Городецкая игрушка, может быть, наиболее декоративное явление народного искусства рассматриваемого времени. Огромное множество этих изделий раскупалось на ярмарках Городца и Нижнего-Новгорода, неизменно пользуясь успехом у детей.

Другой облик имела деревянная игрушка сельца Лысково на Волге (недалеко от Городца). Там мастера вырезали из дощечек плоские фигурки маленьких коньков, ставили их на колеса, окунали в яркую краску (фуксин) и оживляли их

¹ По местному преданию, «кузнецы» появились в Богородском в 1875 году, изобретенные одним из мастеров, и представляли так называемый «щепной товар».



Богородская резная игрушка. Кузнецы. Вторая половина XIX века.

Музей народного искусства в Москве.

белыми точками и черточками. В форме лысковских коньков, веселых и забавных, много архаичности. В них сказывалась символика народного искусства, вызывавшая в памяти образы древних славянских коньков, выполнявшихся из металла в XI—XIII веках.

Весьма широкое распространение получило ковроткачество. Ковры ткали в различных деревнях Курской губернии. Самыми распространенными были счетные двусторонние ковры с гладкой поверхностью. Их делали на льняной основе, используя окрашенную шерсть. Недорогие ковры украшались простыми шашечными узорами, дорогие, изготовлявшиеся для города, декорировались крупным цветочным орнаментом. Пышные розы, красные и малиновые, с яркими зелеными листьями заполняли срединки, окруженные каймами-гирляндами (стр. 383). Декоративность их усиливалась глубоким черным фоном, проступавшим в разводах узора. Мастерицы стремились укрыть как можно гуще различными узорами поверхность ковра. Композиции строились на цветовых пятнах, на свободном и неожиданном их распределении. Мягкость, округлость розовых бутонов и листьев напоминала живопись на жестовских подносах.

Ткались ковры и в Воронежской губернии, но они были грубее курских и проще в цвете. Однако и здесь любили черные поля, оранжевые, синие, красные

и зеленые тона. Было распространено ковроткачество и в Сибири: в Тюмени, в Красноярске, Колывани и других местах. Однако в конце 80-х годов народные ковры стали повсюду вытесняться более дешевыми фабричными изделиями.

Значительные изменения претерпели в рассматриваемый период гончарные промыслы. Художественная керамика производилась по преимуществу в старых традиционных центрах. Но, несмотря на силу традиций, во многих из таких промыслов все более сказывались признаки упадка, проявлявшиеся как в формах предметов, так и в их росписи.

Известную чистоту и свежесть сохраняли гончарные ремесла в Ярославской и Калужской губерниях, где изготовлялась черная лощеная посуда, имевшая древние формы, с простыми геометрическими узорами: зигзагами, волнистыми полосками, скромными черточками, которые опоясывали горлышко и тулово кувшинов. Черный цвет посуды, гладко отполированная поверхность придавали ей большую декоративность. Древними традициями были отмечены также гончарные ремесла Курской и Владимирской губерний. Там делалась посуда, украшенная ангобом¹ и простейшими орнаментами.

Под влиянием цветной городецкой росписи по дереву в Нижегородской губернии глиняную посуду начали расписывать без обжига пышными растительными орнаментами, нанесенными синей, желтой и красной красками. Всем этим сосудам была свойственна строгая и убедительная пластика формы и утилитарность.

Во второй половине века в городе Скопине Рязанской губернии образовался интересный керамический промысел. Его истоками были обычные гончарные изделия (крынки, горшки, кувшины). Скопинские гончары братья Оводовы перешли в 60-х годах к производству скульптурных сосудов². Квасники, кумганы, очень сложной формы, часто представляли собой фигуру птицы, фантастического зверя или кентавра («Полкана»; *стр. 385*). Делались сосуды и в виде медведя, ставшего на задние ноги и словно несущего в лапах сосуд. Смелость фантазии, декоративность, выраженная в орнаментальной лепной отделке, в густоте и глубине цветных глазурей, делали эти вещи произведениями народной пластики, не имевшими себе подобных на рынке. Каждый кувшин был индивидуальным произведением. Но в этих изделиях зачастую черты практической утилитарности уступали место декоративной скульптурности; такими керамическими предметами было трудно пользоваться в быту.

Большой традиционностью обладали скопинские игрушки. Всадники, птицы, медведи окрашивались цветными ярко-зелеными поливами и были очень пластичны и подчеркнута декоративны. По устному преданию, игрушки в Скопине начали производить в 60—70-х годах. В Гжели, где в первой половине столетия работал ряд крестьянских фарфоровых и фаянсовых заводиков, производивших лубочный

¹ Ангоб — покрытие глиняных изделий (до обжига) глиной другого цвета — сплошь или же частью; последним способом делались различные рисунки.

² А. Салтыков. Русская народная керамика. М., 1960, стр. 21.



Богородская резная игрушка. Жанровая сценка. 1860—1880-е годы.

Гос. Исторический музей.

фарфор и недорогой полуфаянс, теперь стало распространяться фабричное производство, вытеснявшее мелкие предприятия.

Рост конкуренции вынуждал народных керамистов увеличивать число изделий, вел к упрощению росписи и огрублению форм. В это время усилилась так называемая «мазковая роспись». Она получила презрительное название «агашки» и применялась на дешевых вещах. Но в приемах «агашки» было много художественной искренности и умения. Рисунки рождались в результате уверенных и выразительных мазков кисти. Посуда расписывалась крупными плоскостными цветами, нанесившимися без предварительного рисунка. Именно в этой росписи уцелели ценные стороны народного искусства, совсем было исчезнувшие в фарфоре и полуфаянсе.

Холмогорская резьба по кости переживает в эту пору период упадка, сменившего великолепный расцвет второй половины XVIII и начала XIX века. Сократилось число резчиков, оборвались связи с Петербургом, резко ограничился спрос. Одинокая попытка земства в 1885 году возродить промысел учреждением класса резьбы в Архангельске успеха не имела. Однако значение его заключалось в том, что из числа учеников этого класса вышли резчики Г. Е. Петровский, В. П. Гурьев и В. Т. Узиков, работавшие уже в советское время и положившие основание резьбе по кости в Холмогорах в 30-е годы XX века. В далекой Сибири, в Тобольске, развился промысел резьбы по кости. Мастера делали скульптурные изображения оленей, остяков, составляли из них целые сценки, помещая фигурки на костяные дощечки. Лучшее всего удавались им фигуры животных, отличавшиеся правдивостью и тонкостью отделки.

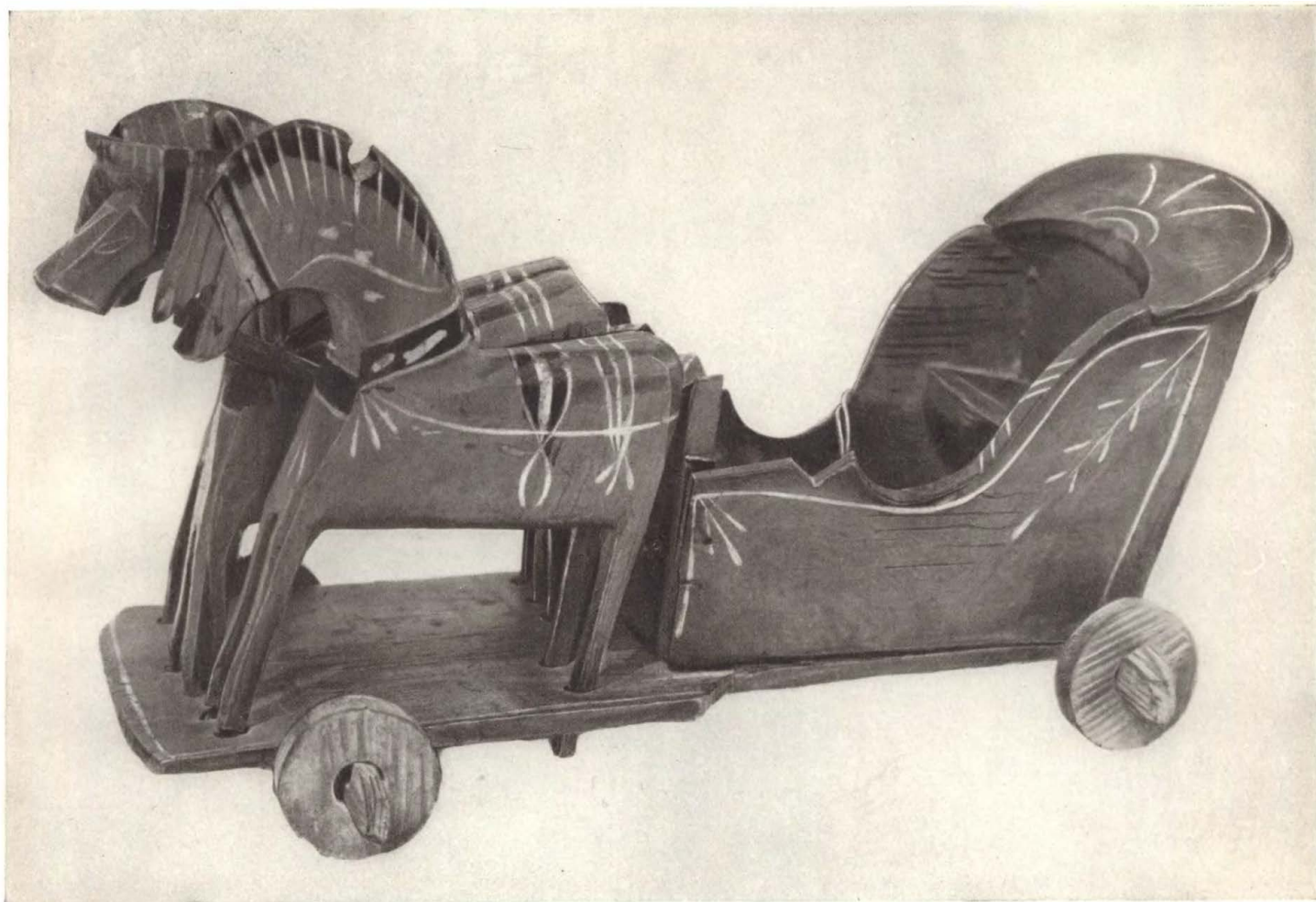
Изменения произошли и в художественной обработке металла. Славная когда-то великоустюжская чернь на серебре влачила жалкое существование. Традиции этого искусства в какой-то степени сохранялись в творчестве одного только мастера — М. Кошкова. Он делал мелкие вещицы: запонки, заколки, ложки, вилки, ножи, украшая их черневым узором.

Продолжала существовать эмалевая роспись в Ростове Великом. Наряду с мелкими иконками простых и ярких расцветок, лубочных по манере, изготавливались вещи дорогие. В последних были, как правило, утеряны декоративные качества. Эти «миниатюры» (портреты, пейзажи, бытовые сценки, копии с известных картин, распространенных в гравюрах) не имели уже никакого отношения к народному искусству.

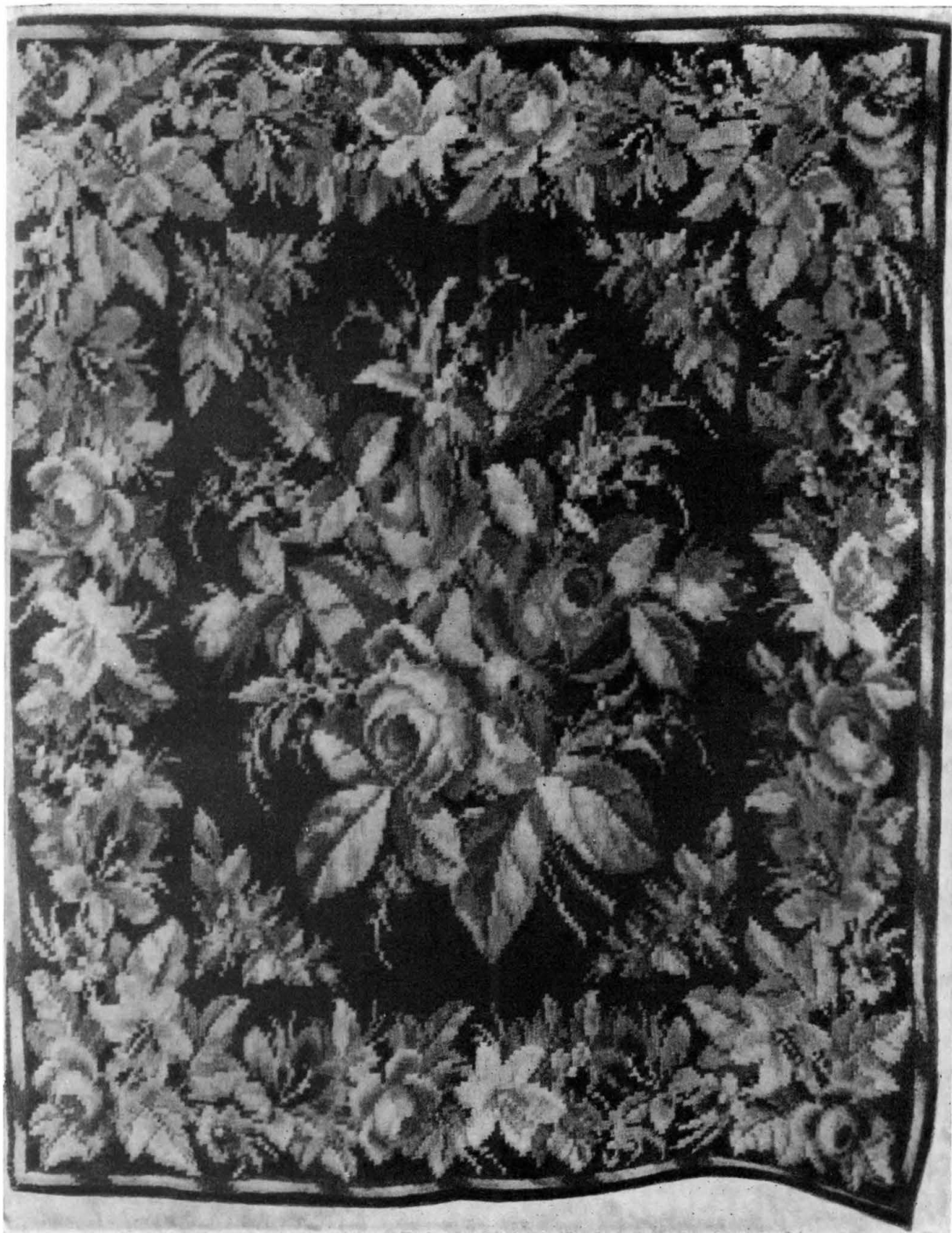
В несколько особом положении было литье скульптурных декоративных фигурок, служивших настольным украшением, в городе Касли на Урале. Каслинское литье, возникшее еще в XVIII веке на одном из демидовских заводов, сначала было связано с изготовлением хозяйственных вещей из чугуна. В первой половине XIX века лили чугунные «звонкие и легкие азиатские чаши», кумганы, котлы¹. Делали декоративные блюда, бра для свечей, с рельефным и ажурным плоским орнаментом. Но уже к середине века утвердились многочисленные, отлитые из чугуна статуэтки, оригиналом для которых служили работы местных каслинских и петербургских скульпторов. Во второй половине века изделия каслинского завода были широко известны и в России и за ее пределами. Черный цвет чугуна сообщал изделиям декоративность, выявляя пластическую красоту форм. Техника чугунного литья позволяла добиваться тонкости и ажурности в отделке.

До нас дошли имена заводских народных скульпторов: В. Торокина и Д. Широкина, работавших во второй половине века. Они не только уменьшали и подготавливали к работе скульптуры, оригиналом которых иногда служили работы известных скульпторов, но и делали самостоятельные вещи. Среди них представляет

¹ См.: В. Василенко. Каслинское чугунное литье.— В кн.: «Народное искусство СССР в художественных промыслах», т. I. М.—Л., 1940, стр. 51.



*Резная игрушка. Тройка. Городец. Вторая половина XIX века.
Гос. Исторический музей.*



Курский ковер. Вторая половина XIX века.

Музей народного искусства в Москве.

интерес «Крестьянка за прялкой» Торокина, близкая к кругу фарфоровых статуэток русских заводов Гарднера и Попова. Торокин сам создавал, отливал и чеканил свои вещи. Ему принадлежат и небольшие скульптуры, изображающие заводских рабочих. Его изделиям были свойственны простота и наивная выразительность форм¹.

Но формы народного искусства не получили достаточного развития в каслинском литье. Характерная для предметов второй половины XIX века эклектика и натурализм заглушили проявления народного творчества в Каслях.

Среди ювелирных изделий были сильны формы псевдорусского стиля, что вело к стилизации, к мертвенному подражанию вещам древнерусского искусства. Скань потеряла свое значение, она применялась лишь в виде перегородок для заливки ее промежутков грубой и аляповатой эмалью.

Иначе обстояло дело с искусством лукутинских лаков. Этот промысел переживал известный художественный подъем, вызванный отчасти тем, что к росписи недорогих изделий были привлечены крестьяне-живописцы. Обученные на фабрике Лукутина, эти мастера овладели тонким искусством росписи на изделиях из папьемаше и внесли много таких новых художественных черт, которые были свойственны народному пониманию цвета и рисунка. В лукутинской продукции появилось множество чайниц, шкатулок и коробок для табака, папирос, на которых были изображены «скачущие тройки», чаепития, народные гуляния, танцы и другие сценки из крестьянской жизни (стр. 386). Если раньше лукутинская живопись была настоящей миниатюрой, соперничавшей в тонкости и тщательности проработки рисунка с западноевропейскими образцами, то в 60—70-е годы XIX века она сильно меняется, приобретая своеобразный народный характер. Большинство рисунков помещалось на черном фоне, выступая на нем лаконичными красочными пятнами. Тонко прописывались лишь лица, одежда, возки, кони, а остальное превращалось в условные золотые или серебряные полосы. В «чаепитиях» фигуры пьющих чай (обычно это городские ремесленники) располагаются симметрично вокруг самовара — центра всей композиции. Тщательно выписываются руки, лица, расставленные на столе чашки и блюдца. Рубахи и фартуки сидящих, половицы пола пишутся более обобщенно. Мастера часто применяют подкладку золота и серебра, проходят по ним жидкими красками, отчего рисунок в этих местах вспыхивает и переливается холодным металлическим блеском.

Но уже в 80-х годах рисунки становятся грубоватыми, гаснет яркость красок, исчезает связь живописного рисунка с формой вещи. Вместо изящных чайниц и коробок появляются громоздкие, тяжелые шкатулки неизвестного назначения. Они

¹ О Торокине вспоминал П. Бажов, писавший: «Полсотни годов прошло, как ушел из жизни... неграмотный художник Василий Федорыч Торокин, а работа его и теперь живет. В разных странах на письменных столах и музейных полках сидит себе чугунная бабушка, сухонькими пальцами нитку подкручивает, а сама маленько па улыбке, вот-вот ласковое слово скажет». — П. Бажов. Русские мастера. М., 1946, стр. 92.



Кумган с изображением «Полкана». Скопин. Вторая половина XIX века.

Музей народного искусства в Москве.



*Лукутинская роспись на папье-маше.
Жанровая сценка. Вторая половина XIX века.*

Музей народного искусства в Москве.

украшаются плохо выполненными копиями с картин В. Маковского, В. Васнецова и других художников. Часты воспроизведения с дешевых открыток и иллюстраций посредственного качества. Забыты декоративные приемы, выразившиеся в тонком сочетании красок, серебра и золота. И только в наиболее дешевых вещах, в традиционных «чаепитиях», «тройках» и простых народных сценках живут еще хорошие художественные традиции, чувствуется свежесть и красочная звонкость.

Одновременно с лукутинским существует промысел росписи жестяных подносов. Центры его — села Жостово, Троицкое, Новосильцево. Подносы пользовались успехом в городской, чиновничьей и купеческой среде, много их было

в чайных заведениях, в трактирах. Попадали они и в помещичьи усадьбы. Можно было встретить поднос и в избе состоятельного крестьянина. Подносы закрашивались в черный, синий, красный цвета. По ним писали масляными красками букеты, составленные из роз и полевых цветов¹. Мягкие и плавные стебли, упругие лепестки, цветочные чаши, иногда с бабочками, хорошо вписывались в круглые и овальные формы подносов. В течение десятилетий выработался декоративный цветочный стиль, в котором и во второй половине века также чувствовались народные приемы. Они сказывались в свободной, всегда импровизированной росписи, в сочности и своеобразной плоскостности рисунков. Так как мастера расписывали в день целые партии подносов, то и здесь рождался особый художественный лаконизм, своеобразная «скоропись»; однако всегда, делая даже самые дешевые подносы, мастера сохраняли в них яркость, насыщенность цвета, прекрасную связь с формой предмета. Написанные звучными красками «букеты» то погружались в черное поле лака, то словно выплывали из него; примененные кое-где лессировки усиливали игру оттенков. Цветочный орнамент, распространенный в искусстве XVIII и

¹ Подносы ковали ручным способом, загибали бортики и, устранив возникшие неровности, грунтовали особой смесью из сажи, мела и олифы, просушивали в печи и покрывали многократно лаком. Расписав поднос и украсив его края золотым орнаментом, мастера несколько раз покрывали всю вещь прозрачным лаком, вновь сушили и полировали.



Жостовский поднос. Вторая половина XIX века.

Гос. Исторический музей.

первой половины XIX века, украшавший ткани, ковры, фарфоровую и фаянсовую посуду, стекло, был воспринят, переработан и использован народными живописцами для украшения подносов. Расписывали подносы и рисунками своеобразных примитивных «пейзажей», очень декоративных, с мотивами фантастических руин и декоративных зданий на фоне причудливых гор и роскошной экзотической растительности, окрашенных лучами розовых закатов. Такие «пейзажи» отличались плоскостностью и цветистой широкой, очень декоративной манерой росписи (стр. 387).

Подобная роспись существовала и на Урале, в Нижнем Тагиле, Невьянске. Зародившись там в XVIII столетии, она продолжала существовать и в XIX веке. В уральских росписях было много близкого к цветочным росписям Севера. В них также применялась цветочная орнаментика. На черных фонах выделялись крупные розы и другие цветы. Рисунки очень упрощались, сочетания красок были неожиданно сильными. Для ускорения работы применялись прорезные трафареты.

Мы видим, таким образом, что в народном искусстве рассматриваемого времени еще в значительной мере оставались живыми художественные традиции. Состояние народного искусства не было везде одинаковым. Во многих его видах в полной мере проявлялись богатство фантазии, меткость реалистических наблюдений, умение передавать их в условной декоративной форме в тесном единстве с художественными качествами обрабатываемого материала. Кустарные производства вступали в неравную борьбу с фабричной промышленностью и были вынуждены в конце концов отступить перед нею, теряя постепенно многие ценные художественные качества.

Крестьянские художественные промыслы, прямо слитые с крестьянским бытом и далеко отстоявшие от промышленных губерний, дольше сохраняли свою самостоятельность. Промыслы, создававшие изделия, в основном, для города, вынуждены были подчиняться новым вкусам и подвергались чуждым воздействиям. Можно с уверенностью сказать, что в период с 60-х по 80-е годы наиболее жизненным оказалось собственно крестьянское искусство, обладавшее большой цельностью. Лишь к концу столетия оно начало утрачивать свои былые традиции.

К концу XIX века признаки застоя и упадка народного искусства сказывались все явственней. Возросшая эксплуатация народных мастеров, проникновение безвкусных фабричных предметов снижали вкус, вели к огрублению изделий, к потере их художественной выразительности. Промышленные предметы настойчиво вытесняли из крестьянского быта народную одежду и различные вещи скромного домашнего обихода, а в ремеслах, ориентированных на город, мастер фактически становился простым исполнителем образца, сделанного для него художником-профессионалом, далеким от подлинного понимания народного искусства.

Перед началом двадцатого столетия многим исследователям и ценителям народное искусство представлялось уже погибшим или в большой мере утратившим свои ценные художественные черты, хотя в отдельных народных ремеслах еще слабо теплились искры подлинного творчества.

Крупные художники и писатели призывали к спасению народного искусства, посвящая ему страстные, полные огня и скорби страницы. Может быть лучше всего это сожаление по уходящей красоте выразил А. Н. Бенуа, писавший, что «придет время, когда мы прозреем и поймем, что все эти вышивки и ситцы лучше и красивее пошлых европейских материй, что вся эта деревенщина и дичь содержит в себе элементы декоративной красоты, какой не найти в Гостином дворе и на Апраксином рынке, и всякий захочет иметь у себя эти прекрасные предметы, но будет поздно — они станут редкостью и стариной»¹.

Необходимо было коренное изменение всего общественного строя России для того, чтобы утвердилось понимание ценности и были приняты меры для развития народного творчества, столь безжалостно попиравшегося условиями капиталистического производства и буржуазного рынка.

А. Бенуа. Письма со всемирной выставки.— «Мир искусства», 1900, № 17—18, стр. 109.



БИБЛИОГРАФИЯ



Произведения основоположников марксизма-ленинизма

- Маркс К., Энгельс Ф. Переписка с русскими политическими деятелями. М., 1951.
- Ленин В. И. Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов? — Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 125—346.
- Ленин В. И. От какого наследства мы отказываемся? — Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 505—550.
- Ленин В. И. Развитие капитализма в России. — Полное собрание сочинений, т. 3, стр. 1—609.
- Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература. — Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 99—105.
- Ленин В. И. Победа кадетов и задачи рабочей партии. — Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 271—352.
- Ленин В. И. Аграрный вопрос в России к концу XIX в. — Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 57—137.
- Ленин В. И. Лев Толстой как зеркало русской революции. — Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 206—213.
- Ленин В. И. Л. Н. Толстой. — Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 19—24.
- Ленин В. И. Л. Н. Толстой и его эпоха. — Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 100—104.
- Ленин В. И. Пятидесятилетие падения крепостного права. — Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 139—142.
- Ленин В. И. «Крестьянская реформа» и пролетарски-крестьянская революция. — Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 171—180.
- Ленин В. И. Памяти Герцена. — Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 255—262.
- Ленин В. И. Из прошлого рабочей печати в России. — Полное собрание сочинений, т. 25, стр. 93—101.
- Ленин В. И. О национальной гордости великороссов. Полное собрание сочинений, т. 26, стр. 106—110.
- Ленин В. И. Детская болезнь «левизны» в коммунизме. — Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 1—104.

Общие труды

- Плеханов Г. Искусство и общественная жизнь. — Сочинения, т. XIV. М., [1923], стр. 120—182.
- Плеханов Г. История русской общественной мысли в XIX веке (материалы). От 60-х до 90-х годов. — Сочинения, т. XXIV, М.—Л., 1927.
- Плеханов Г. Искусство и литература. М., 1948.
- История Коммунистической партии Советского Союза. Создание большевистской партии. 1883—1903, т. I. М., 1964.



- Чернышевский Н. Эстетические отношения искусства к действительности. — Полное собрание сочинений, т. 2. М., 1949, стр. 5—159.
- Чернышевский Н. Очерки гоголевского периода русской литературы. — Полное собрание сочинений, т. 3. М., 1947, стр. 5—309.
- Чернышевский Н. Русский человек на гендез-вюс. — Полное собрание сочинений, т. 5. М., 1950, стр. 156—175.
- Чернышевский Н. Не начало ли перемены? — Полное собрание сочинений, т. 7. М., 1950, стр. 855—889.
- Добролюбов Н. О степени участия народности в развитии русской литературы. — Собрание сочинений, т. 2. М.—Л., 1962, стр. 218—272.

- Добролюбов Н. Что такое обломовщина? — Собрание сочинений, т. 2. М.—Л., 1962, стр. 307—343.
- Добролюбов Н. Темное царство.— Собрание сочинений, т. 5. М.—Л., 1962, стр. 7—139.
- Добролюбов Н. Когда же придет настоящий день?— Собрание сочинений, т. 6. М.—Л., 1963, стр. 96—140.
- Добролюбов Н. Луч света в темном царстве.— Собрание сочинений, т. 6. М.—Л., 1963, стр. 289—363.
- Салтыков-Щедрин М. Напрасные опасения.— В кн.: «М. Е. Салтыков-Щедрин о литературе и искусстве. Избранные статьи, рецензии, письма». М., 1953, стр. 162—191.
- Салтыков-Щедрин М. Насущные потребности литературы.— В кн.: «М. Е. Салтыков-Щедрин о литературе и искусстве. Избранные статьи, рецензии, письма». М., 1953, стр. 238—271.
- Салтыков-Щедрин М. Первая русская передвижная художественная выставка.— В кн.: «М. Е. Салтыков-Щедрин о литературе и искусстве. Избранные статьи, рецензии, письма». М., 1953, стр. 545—553.

- «Иван Николаевич Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи». (1837—1887). СПб., 1888.
- Крамской И. Письма, т. I—II. [М.], 1937.
- «Переписка И. Н. Крамской», [т. 1]. И. Н. Крамской и П. М. Третьяков. М., 1953; т. 2. Переписка с художниками. М., 1954.
- Стасов В. Двадцать пять лет русского искусства.— Избранные сочинения в трех томах, т. 2. М., 1952, стр. 391—568.
- Стасов В. Тормозы нового русского искусства.— Избранные сочинения в трех томах, т. 2. М., 1952, стр. 569—689.
- Стасов В. Двадцатилетие передвижников.— Избранные сочинения в трех томах, т. 3. М., 1952, стр. 132—146.
- Стасов В. Искусство XIX века.— Избранные сочинения в трех томах, т. 3. М., 1952, стр. 485—673.
- «Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878—1900». [Л.], 1929.
- «Переписка Толстого с П. М. Третьяковым». (Публикация М. Бабенчикова).— «Литературное наследство», т. 37—38. Л. Н. Толстой, II. М., 1939, стр. 247—267.
- «Переписка П. М. Третьякова и В. В. Стасова. 1874—1897». М.—Л., 1949.
- «Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1856—1869». М., 1960.
- Чистяков П. и Савинский В. Переписка. 1883—1888 гг. Воспоминания. (Ред. и комментарий И. Бродского и М. Коноплево). Л.—М., 1939.

- Чистяков П. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832—1919. М., 1953.
- «Репин И. и Стасов В. Переписка», тт. I—III. М.—Л., 1948—1950.
- Репин И. Далекое близкое. М., 1961.
- «Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма, статьи». (Под ред. и с предисловием В. В. Стасова). СПб., 1905.
- [Буслаев Ф.]. Мои досуги. Собранные из периодических изданий мелкие сочинения Федора Буслаева в двух частях, ч. II. М., 1886.
- Соколов П. Воспоминания. М., 1930.
- Жемчужников Л. Мои воспоминания из прошлого, вып. II. М., 1927.
- Мамонтов В. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. М., 1951.
- Прахов Н. Страницы прошлого. Очерки-воспоминания о художниках. Київ. 1958.
- Нестеров М. Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959.

- Гутман Л. И. Н. Крамской — идеолог реалистического искусства.— «Искусство», 1935, стр. 85—132.
- Гольдштейн С. Комментарии к избранным сочинениям В. В. Стасова. М.—Л., 1938.
- Гутман Л. М. Е. Салтыков-Щедрин и вопросы искусства.— «Искусство», 1939, № 3, стр. 83—86.
- Ситник К. Выдающийся художественный критик. К 125-летию со дня рождения В. В. Стасова.— «Искусство», 1949, № 1, стр. 71—85.
- Дмитриева Н. Из истории русской художественной критики 60—70-х гг. XIX века.— «Искусство», 1950, № 2, стр. 85—90.
- Дмитриева Н. Традиции русской революционно-демократической критики.— В сб.: «Вопросы теории советского изобразительного искусства». М., 1950, стр. 240—259.
- Ситник К. Стасов — художественный критик.— В сб.: «Вопросы теории советского изобразительного искусства». М., 1950, стр. 260—314.
- Ковтун Е. Забытый критик «шестидесятник».— «Искусство», 1955, № 6, стр. 66—69.
- «Владимир Васильевич Стасов». Материалы к библиографии. Описание рукописей. (Сост. Е. Винер, М. Кальфа, Б. Кандель и др.). М., 1956.
- Сидоров А. Н. Г. Чернышевский и некоторые вопросы изобразительного искусства.— В кн.: «Вопросы эстетики», вып. 1. М., 1958, стр. 382—399.

- Новицкий А. Передвижники и влияние их на русское искусство. М., 1897.
- Мясоедов Г. Очерк жизни Товарищества за 25 лет.— В кн.: «Альбом двадцатипятилетия ТОВА-

- рищества передвижных художественных выставок. 1872 — XXV — 1897». М., 1900.
- Крамская С. Воспоминания об «артели». — «День», 1913, № 304 (392), стр. 6.
- Варшавский Л. Передвижники. Их происхождение и значение в русском искусстве. [М.], 1937.
- Гольдштейн С. Крамской и артель. — «Искусство», 1937, № 4, стр. 73—98.
- Гинзбург И. Из предистории передвижничества. — «Искусство», 1938, № 2, стр. 103—118.
- Беляевский Н. Гаршин и передвижники. — «Искусство», 1939, № 1, стр. 102—111.
- Гольдштейн С. Поборник русского национального искусства. (К пятидесятилетию со дня смерти П. М. Третьякова). — «Искусство», 1948, № 5, стр. 68—76.
- Рогинская Ф. К вопросу о деятельности И. Н. Крамского в последние годы жизни. Из переписки И. Н. Крамского с А. П. Боголюбовым. — «Искусство», 1952, № 6, стр. 88—89.
- Рогинская Ф. К вопросу о предистории и организации Товарищества передвижных художественных выставок. — Ежегодник Института истории искусств. М., 1954, стр. 159—182.
- Беляева О. Передвижники (Товарищество передвижных художественных выставок). Рекомендательный указатель литературы. Л., 1955.
- Бурова Г., Гапонова О., Румянцева В. Товарищество передвижных художественных выставок, т. I—II. М., 1952—1959.
- Боткина А. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. [Вступ. статья В. Кеменова] М., 1960.
- Гольдштейн С. «Бунт четырнадцати». — «Художник», 1963, № 11, стр. 37—41.
- Минченков Я. Воспоминания о передвижниках. Л., 1964.
- Гаршин В. Императорская Академия художеств за 1876—1877 учебный год. — Сочинения. М., 1963, стр. 403—409.
- Гутман Л. Борьба за реалистическую эстетику в Академии художеств. — «Искусство», 1939, № 6, стр. 128—143.
- Беккер, И., Бродский И. и Исаков С. Академия художеств. Исторический очерк. Л.—М., 1940.
- Коваленская Н. История Академии художеств и ее роль в развитии русской художественной культуры. — «Искусство», 1940, № 1, стр. 9—35.
- Гинзбург И. П. П. Чистяков и его педагогическая система. Л.—М., 1940.
- Бродский И. И. Е. Репин о художественной педагогике. — В кн.: «Труды Всероссийской Академии художеств», т. 1. Л.—М., 1947, стр. 212—222.
- Савинов А. Академия художеств. М.—Л., 1948.
- Дмитриева Н. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951.
- Молева Н. и Белютин Э. П. П. Чистяков — теоретик и педагог. М., 1953.
- «Чистяков и его ученики». Выставка произведений Павла Петровича Чистякова и учебных работ его учеников. Каталог [Сост. Н. Молева. Вступ. статья Н. Молевой и Э. Белютина]. М., 1955.
- «Материалы к библиографии по истории Академии художеств. 1757—1957». (Сост. Н. Белоусова, О. Беляева, О. Бызова и др.). Л., 1957.
- Журавлев В. Учебный рисунок [О выставке академических рисунков, этюдов и эскизов русских художников]. — «Искусство», 1949, № 3, стр. 48—57.
- «Двести лет Академии художеств СССР». Каталог выставки. Л.—М., 1958.
- Яворская Н. Академия художеств и художественное образование в России в XIX веке. — В сб.: «Академии художеств СССР 200 лет. Десятая сессия». М., 1959, стр. 147—159.
- Hasselblatt J. Historischer Überblick der Entwicklung der K. russischen Akademie der Künste in St.-Petersbourg. SPb., 1886.
- Pevsner N. Academies of Art past and present. Cambridge, 1940.
- «Биографические сведения о членах Академии и вообще художниках, умерших в 1875—1878 гг.». СПб., 1879.
- Булгаков Ф. Наши художники (живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры на академических выставках последнего 25-летия). Биографии, портреты художников и снимки с их произведений, т. I—II. СПб., 1889—1890.
- Собко Н. Словарь русских художников, т. 1—3. СПб., 1893—1899.
- Новицкий А. История русского искусства с древнейших времен, т. 2. М., 1903.
- Врангель Н. Русский музей императора Александра III. Живопись и скульптура, т. I—II. СПб., 1904.
- Бенуа А. Русский музей императора Александра III. СПб., 1906.
- Грабарь И. Введение в историю русского искусства. — В кн.: И. Грабарь [ред.]. История русского искусства, т. 1. М., [1910].
- Остроухов И. и Глаголь С. Московская художественная галерея П. и С. М. Третьяковых. Под общей ред. И. Остроухова, [ч. I—II. Альбом]. М., 1909.
- Кондаков С. Юбилейный справочник имп. Академии художеств. 1764—1914, ч. I—II. [СПб., 1914].
- Никольский В. История русского искусства.

- Живопись. Архитектура. Скульптура. Декоративное искусство. Берлин, 1923.
- Государственная Третьяковская галерея. Альбом. [Сост. и автор вступ. статьи Р. Кауфман]. М., 1950.
- Государственная Третьяковская галерея, вып. 7. [Альбом. Вступ. статья А. Лебедева]. М., 1953.
- Федоров-Давыдов А. Искусство второй половины XIX века.— В кн.: «Очерки по истории русского искусства». Ред. Н. Машковцев. [М.], 1954, стр. 161—299.
- Государственный Русский музей. [Альбом. Вступ. статья А. Савинова]. М., 1954.
- Государственная Третьяковская галерея. [Альбом. Вступ. статья Г. Недошивина]. М., 1957.
- Государственная Третьяковская галерея. Альбом. (Сост. А. Нордкин. Вступ. статья С. Дружинина). [М.], 1958.
- Государственный Художественный музей БССР [Альбом. Сост. Е. Аладова. Вступ. статья П. Герасимовича]. М., 1958.
- «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». Под ред. А. Леонова. М., 1958.
- Государственный Русский музей. Путеводитель. (Сост. Н. Новоуспенский и И. Пружан).— Л.— М., 1958.
- «История русского искусства», т. II. (Общая ред. Н. Г. Машковцева). М., 1960.
- «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века», под ред. А. Леонова. I. М., 1962.
- Grabar J. Zwei Jahrhunderte russischer Kunst.— «Zeitschrift für bildende Kunst», 1906, N 3.
- Réau L. L'Art russe de Pierre le Grand à nos jours. Paris, 1922.
- Focillon H. La peinture au XIX siècle. Paris, 1927.
- Wulff O. Die neu-russische Kunst im Rahmen der Kulturentwicklung Russlands von Peter dem Grossen bis zur Revolution. Augsburg, 1932.
- Rubissow H. The Art of Russia. New York, 1946.
- Hamilton G. The Art and Architecture of Russian. [Harmondsworth], 1954.
- Molé W. Sztuka Rosyjska do roku 1914. Wroclaw — Krakow, 1955.
- ния XVIII и XIX столетий (1720—1870). СПб., 1898.
- Бенуа А. История русской живописи в XIX веке, вып. II. СПб., 1902.
- Бенуа А. Русская школа живописи. [Альбом]. [СПб.], 1904.
- Адарюков В. Очерк по истории литографии в России. [СПб.], 1912.
- Леман И. Гравюра и литография. Очерки истории и техники. СПб., 1913.
- Оболянин О. Каталог русских иллюстрированных изданий, вып. I—II. М., 1914—1915.
- [Исаков С.] Имп. Академия художеств. Музей. Русская живопись. [Каталог]. [Пг.], 1915.
- Сидоров А. Очерки по истории русской иллюстрации. Статья третья. Вторая половина XIX века.— «Печать и революция», 1922, кн. 6, стр. 74—93.
- Голлербах Э. История гравюры и литографии в России. Пг., 1923.
- Сидоров А. Искусство русской книги XIX—XX веков.— В сб.: «Книга в России», ч. II. М., 1925, стр. 140—347.
- Сидоров А. Русская книга 60-х годов.— «Искусство», 1925, № 2, стр. 176—199.
- Греч А. Наследие Федотова в живописи передвижников.— «Искусство», 1928, № 3—4, стр. 59—67.
- Русская живопись XIX века. Сборник статей под ред. В. Фриче. [Статьи Э. Ацаркиной, Н. Коваленской, А. Михайлова, А. Федорова-Давыдова, Н. Соколовой]. М., 1929.
- «Художественные сокровища СССР». Под ред. А. Луначарского, Н. Щекотова, В. Перельмана [и др.]. Специальная ред. П. Нерадовского, Н. Машковцева [и др.]. [Альбом]. М., 1929.
- Путеводитель по опытной комплексной марксистской экспозиции. Государственная Третьяковская галерея. [Сост. Н. Коваленская]. М., 1931.
- Федоров-Давыдов А. Реализм в русской живописи XIX века. М., 1933.
- Кузьминский К. Русская реалистическая иллюстрация XVIII—XX веков. М., 1937.
- Выставка портретов русских художников XVIII—XX вв. Каталог. М., 1946.
- Алпатов М. Русский портрет второй половины XIX века.— «Искусство», 1947, № 3, стр. 9—24.
- Алпатов М. Русский жанр второй половины XIX века.— «Искусство», 1947, № 5, стр. 63—85.
- Классики и ведущие мастера русской живописи. Рекомендательный указатель литературы. Сост. А. Савицкая. М., 1947.
- Государственный Русский музей. Каталог путеводитель. Русская живопись XVIII—XIX веков. Л., 1948. [Автор раздела «Искусство второй половины XIX в.». В. Петров].
- Выставка академических рисунков, этюдов и эскизов русских художников XVIII—начала XX в. Каталог. [Вступ. статья А. Кузнецова]. М., 1948.

*К главе первой
Живопись и графика*

Общие работы по истории живописи и графики

- Сомов А. Каталог оригинальных произведений русской живописи (Картинная галерея имп. Академии художеств). СПб., 1872.
- Ровинский Д. Подробный словарь русских гравюров XVI—XIX веков, т. I—II. СПб., 1895.
- Верещагин В. Русские иллюстрированные изда-

- Государственная Третьяковская галерея. Путеводитель, вып. 2. [Сост. С. Дружинин]. Искусство второй половины XIX века и начала XX века. М., 1950.
- Русская гравюра XVI—XIX. Предисловие П. Корнилова. [Альбом]. Л.—М., 1950.
- Государственная Третьяковская галерея. Живопись XVIII—начала XX века (до 1917 года). [Каталог]. М., 1952.
- Государственная Третьяковская галерея. Рисунок и акварель. И. Е. Репин. В. И. Суриков. В. М. Васнецов. [Каталог]. М., 1952.
- Лебедев Г. Русская книжная иллюстрация XIX в. М., 1952.
- Корнилов П. Офорт в России XVII—XX веков. М., 1953.
- Коростин А. Русская литография XIX века. М., 1953.
- Государственная Третьяковская галерея. Рисунок и акварель. В. Г. Перов, И. Н. Крамской, В. В. Верещагин. [Каталог]. М., 1953.
- Сарабьянов Д. Положительный образ в русской живописи второй половины XIX в.— «Искусство», 1953, № 5, стр. 53—61.
- Сарабьянов Д. Народно-освободительные идеи русской живописи второй половины XIX в. М., 1955.
- Садовень В. Русские художники-баталисты XVIII—XIX веков. М., 1955.
- Л. Н. Толстой в портретах, иллюстрациях, документах. М., 1956.
- Государственная Третьяковская галерея. Рисунок и акварель. В. Д. Поленов. И. И. Левитан. В. А. Серов. М. А. Врубель. [Каталог]. М., 1956.
- Государственный Русский музей. Графика XVIII—XX веков. М., 1958.
- Русский музей. Ленинград. [Альбом. Сост. и автор вступ. статьи А. Савинов]. М.—Л., 1959.
- Выставка русского портрета XVIII—начала XX вв. Каталог. Л., 1959.
- Русская живопись XIX века. [Альбом. Автор вступ. статьи Д. Сарабьянов]. М., 1959.
- Сидоров А. Рисунок русских мастеров. Вторая половина XIX века. М., 1960.
- Русская живопись в музеях РСФСР, вып. I—XI. М.—Л., 1955—1961.
- Замечательные полотна. Книга для чтения по истории русской живописи XVIII—начала XX вв. (Под общей ред. С. Варшавского). Л., 1961.
- Рисунки русских художников XIX—начала XX века. [Альбом. Редактор-сост. М. Флекель]. Л., 1962.
- Сидоров А. История оформления русской книги. М.—Л., 1964.
- Государственный Русский музей. Акварели и рисунки. Л.—М., 1964.
- Fiala V. Ruské Malarstvo XIX Storocia. Bratislava, 1952.
- Fiala V. Die russische realistische Malerei des 19. Jahrhunderts, Prag, 1953.
- Сатирическая графика 1860-х годов
Общие труды
- Добролюбов Н. Русская сатира екатерининского времени.— «Современник», 1859, № 10, отд. 3, стр. 267—356. См. также: Добролюбов Н. Собрание сочинений, т. 5. М.—Л., 1962, стр. 313—401.
- «Воспоминания С. Н. Терпигорева».— «Исторический вестник», 1896, т. 64, стр. 46—55.
- Лемке М. Эпоха обличительного жанра (1857—1868).— В кн.: «Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия». СПб., 1904, стр. 1—182.
- Масанов И. Русские сатирико-юмористические журналы. Библиографическое описание, вып. 1. «Весельчак» (1858—1859); вып. II. «Искра» (1859—1873). Владимир, 1910.
- Бутори Д. и Гиппиус В. Салтыков в карикатуре.— «Литературное наследство», т. 13—14. Щедрин, П. М., 1934, стр. 570—582.
- Эттигер П. Салтыков в изобразительном искусстве.— «Литературное наследство», т. 13—14. Щедрин, П. М., 1934, стр. 555—568.
- Варшавский Л. Русская карикатура 40—50-х годов XIX века. [М.], 1937.
- Диндес Л. и Корнилов П. Герои Гоголя в изобразительном искусстве. Л., 1937.
- Диндес Л. Неопубликованные карикатуры «Искры» и «Гудка». 1861—1862 годы. М.—Л., 1939.
- Закс А. Литография «Неожиданная гостья».— «Исторические записки» АН СССР, 1951, № 37, стр. 280—289.
- Коростин А. и Стернин Г. Герои Гоголя в русском изобразительном искусстве XIX века.— «Литературное наследство», т. 58. М., 1952, стр. 837—892.
- Лебедева Г. Сатирический журнал «Искра». 1859—1873. М., 1959.
- Ковтун Е. Русские карикатуры на темы искусства.— «Искусство», 1960, № 12, стр. 70—72.
- Ямпольский И. Сатирический журнал «Гудок» (1862 год).— «Русская литература», 1962, № 3, стр. 102—119.
- «Литературное наследство», т. 71. М., 1963.
- Стернин Г. Очерки русской сатирической графики. М., 1964.

Н. А. Степанов

- Трубачев С. Карикатурист Н. Н. Степанов.— «Исторический вестник», т. 44, 1891, № 2, стр. 457—487; № 3, стр. 746—783; № 4, стр. 116—142. [Некрасов Н.]. Письма Н. А. Некрасова к Н. А. Степанову.— «Невский альманах», Пг., 1917, вып. 2, стр. 48—53.
- Варшавский Л. Николай Александрович Степанов. 1807—1877.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 159—178.

Н. В. Иевлев

Собко Н. Н. В. Иевлев.— В кн.: Н. Собко. Словарь русских художников, т. II, вып. 1. СПб., 1895, стб. 506—507.

А. М. Волков

Петров П. Андриян Маркович Волков (1829—1873).— В кн.: «Для немногих. Сборник случайных заметок по генеалогии и геральдике, топографии, истории, археологии, словесности и искусству П. Н. Петрова за 1873 и 1874 годы». СПб., 1875, стр. 13—16.

Любимова-Дороватовская И. Неизданные рисунки А. М. Волкова к стихотворению «Суд».— «Литературное наследство», т. 53—54. Н. А. Некрасов, III. М., 1949, стр. 131—150.

Тарасов Л. Адриан Маркович Волков. 1827—1873.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 631—645.

М. С. Знаменский

Рошевский П. Сибирский художник М. С. Знаменский. 1833—1892.— «Искусство», 1953, № 4, стр. 70—73.

Рошевский П. Воспитанник декабристов — художник М. С. Знаменский. [Тюмень], 1954.

В. Р. Щиглев

Минцлов С. и Семевский В. Старый шестидесятник.— «Голос минувшего», 1916, № 9, стр. 41—53.

Л. М. Жемчужников

Кузнецова Э. Лев Михайлович Жемчужников. 1828—1912.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 129—142.

Попова Л. Лев Михайлович Жемчужников. Київ, 1961.

К. А. Трутовский

[Буслаев Ф.]. Басни Крылова в иллюстрации академика Трутовского.— В кн.: «Мои досуги. Собранные из периодических изданий мелкие сочинения Федора Буслаева в двух частях», ч. 2. М., 1886, стр. 209—234.

Булгаков Ф. К. А. Трутовский.— «Исторический вестник», т. 52, 1893, № 5, стр. 448—464.

Артюхова А. Трутовский — иллюстратор. Київ, 1929.

Артюхова А. Трутовский. [Харьїв], 1931.

Верещагина А. Константин Александрович Трутовский. 1826—1893.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 523—540.

ство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 523—540.

А. И. Лебедев

Макашин С. А. И. Лебедев — иллюстратор Некрасова. Новые материалы.— «Литературное наследство», т. 49—50. Н. А. Некрасов, I. М., 1946, стр. 646—652.

Смирнова Е. Александр Игнатьевич Лебедев. 1830—1898.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 213—228.

П. М. Боклевский

Рамазанов Н. Боклевский, Петр Михайлович.— В кн.: Н. Рамазанов. Материалы для истории художеств в России, кн. 1. М., 1863, стр. 278—282.

Кузьминский К. Художник-иллюстратор П. М. Боклевский. Его жизнь и творчество. М., 1910.

Бакушинский А. Боклевский и Мельников-Печерский.— В альбоме: «Восемнадцать рисунков П. М. Боклевского к роману П. И. Мельникова (Андрея Печерского) „В лесах“». М.—Л., 1934.

Никифораки Н. Петр Михайлович Боклевский. 1816—1897.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 195—212.

М. С. Башилов

Бирюков П. Из переписки М. С. Башилова с Л. Н. Толстым.— «Голос минувшего», 1913, № 9, стр. 265—270.

Зайденшнур Э. История писания и печатания «Войны и мира» — В кн.: Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 16. [М.], 1955, стр. 19—141.

Варшавский Л. Михаил Сергеевич Башилов. 1821—1870.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 179—194.

Мацепура Н. Башилов — первый иллюстратор произведений Т. Г. Шевченко.— «Искусство», 1964, № 12, стр. 63—67.

П. М. Шмельков

Рисунки и эскизы художника П. М. Шмелькова с биографией, составленной С. Васильевым, вып. I—II. М., 1890—1891.

Некрасов Н. П. М. Шмельков и его рисунки.— «Искусство и художественная промышленность». 1900, № 19, стр. 353—363.

Андреевский Е. Из записок за 47 лет.— «Исторический вестник», т. 144, 1916, № 4, стр. 95—97.

Дмитриев В. П. А. Федотов.— «Аполлон», 1916, № 9—10, стр. 31—34.

- Ульянинская А. Сатирические рисунки П. М. Шмелькова.—«Искусство», 1935, № 2, стр. 85—95.
- Кантор А. П. М. Шмельков. М., 1950.
- Зограф Н. Творчество П. М. Шмелькова. Автореферат диссертации. М., 1956.
- Зограф Н. Неизвестные журнальные рисунки Шмелькова первой половины 60-х годов.— В кн.: «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования», [вып.] II. М., 1958, стр. 138—154.
- Козлов А. Петр Михайлович Шмельков. 1819—1890.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 675—694.
- Roché Denis. Le peintre russe très expressif P. M. Chmelkov. Paris, 1903.
- Roché D. P. M. Chmelkov, un artiste russe. Paris, 1903.

В. Г. Перов и бытовой жанр
1860-х годов

Общие труды

- Коваленская Н. Русский жанр накануне передвижничества.— В сб.: «Русская живопись XIX в.». М., 1929, стр. 33—83.

М. П. Клодт

- Григорьева В. Михаил Петрович Клодт. 1835—1914.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века», I. М., 1962, стр. 357—376.

В. И. Якоби

- Съедин В. Валерий Иванович Якоби. 1834—1902.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века», I. М., 1962, стр. 195—208.

В. Г. Перов

- Перов В. Рассказы художника. М., 1960.
- Стасов В. Перов и Мусоргский.— Избранные сочинения в трех томах, т. 2. М., 1952, стр. 133—152.
- Лесков Н. О картине «Никита Пустосвят».— «Художественный журнал», т. IV, 1882, № 11, стр. 293—295.
- Собко Н. Василий Григорьевич Перов. Его жизнь и произведения. СПб., 1892.
- Ляскова О. В. Г. Перов. 1833—1882. М., 1931.
- Дружинин Н. В. Г. Перов и его картина «Суд Пугачева».— В сб.: «Музей Революции СССР», V. М., 1933, стр. 48—90.
- Ляскова О. Выставка Перова в Государственной Третьяковской галерее.— «Искусство», 1933, № 6, стр. 144—145.

- Федоров-Давыдов А. В. Г. Перов. 1833—1883.— «Искусство», 1933, № 6, стр. 119—143.

Архангельская А. В. Г. Перов. М., 1934.

- Федоров-Давыдов А. В. Г. Перов. [М.], 1934.
- Государственная Третьяковская галерея. В. Г. Перов. 1833—1882. К столетию со дня рождения. Каталог. Под ред. А. Федорова-Давыдова. М., 1934.

Зименко В. Василий Григорьевич Перов. 1833—1882. М., 1955.

Педькина Л. и Факторович М. Новые приобретения Киевского государственного музея русского искусства.— «Искусство», 1955, № 5, стр. 72—73.

Моргунова-Рудницкая Н. Новый документ о картине Перова «Проповедь на селе».— В кн.: «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования», [вып.] I. М., 1956, стр. 111—113.

Василий Григорьевич Перов. Альбом репродукций. [Сост. и автор вступ. статьи О. Ляскова]. М., 1956.

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

Раздобрева И. Малоизвестные картины В. Г. Перова.— «Художник», 1959, № 2, стр. 41—44.

Н. В. Неврев

Прахов А. Николай Васильевич Неврев — автор картины «Роман Галицкий принимает послы папы Иннокентия».— «Пчела», 1876, № 5, стр. 15.

Н. В. Неврев. Некролог.— «Правительственный вестник», 6 мая 1904 г.

Н. В. Неврев. Некролог.— «Московские ведомости», 8 мая 1904 г.

Дановская Р. Н. В. Неврев. М., 1950.

Розенталь Л. Николай Васильевич Неврев. 1830—1904.— В кн.: «Русское искусство. Очерки жизни и творчества художников. Вторая половина девятнадцатого века», I. М., 1962, стр. 209—226.

И. М. Прянишников

См. библиографию к разделу «Жанровая живопись 1870—1880-х годов».

Л. И. Соломаткин

Бурцев А. Художник Леонид Иванович Соломаткин и его художественное творчество.— «Мой журнал для немногих», вып. X. СПб., 1914.

Ляскова О. Л. И. Соломаткин. Певец городских низов. 1837—1883.— «Искусство», 1938, № 1, стр. 118—123.

Тарасов Л. Леонид Иванович Соломаткин. 1837—1883.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века», I. М., 1962, стр. 195—208.

ни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 695—714.

М. И. Песков

Турунов А. Художник-реалист М. И. Песков (1834—1864). Иркутск, 1938.

Коваль Р. Михаил Иванович Песков. 1834—1864.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века», I. М., 1962, стр. 41—52.

Историческая живопись

Общие труды

Гиязбург И. Русская академическая живопись 70—80-х гг.—«Искусство», 1934, № 5, стр. 95—127.

Русская историческая живопись. Выставка 1939 г. [Каталог. Вступ. статья С. Гольдштейн]. М., 1939.

Русская историческая живопись. Выставка 1939 г. [Путеводитель. Вступ. статьи Г. Жидкова и К. Шмидта]. М., 1939.

Жидков Г. Заметки о русской исторической живописи.—«Искусство», 1939, № 2, стр. 59—87.

Проблемы исторической живописи.—«Искусство», 1939, № 3, стр. 5—11.

К. Д. Флавицкий

Стасов В. Новая картина г. Флавицкого.—«С.-Петербургские ведомости», 27 января 1863 г.

Стасов В. Выставка в Академии художеств [1864 г.].—«С.-Петербургские ведомости», 8 января 1865 г.

Лонгинов М. Заметки о княжне Таракановой. По поводу картины г. Флавицкого.—«Русский архив», 1865, № 1, стб. 89—94.

Профессор живописи Константин Дмитриевич Флавицкий (1830—1866).—«Иллюстрированная газета», 29 сентября 1866 г.

В. С. [Стасов В.] Выставка в Академии художеств (1867).—«С.-Петербургские ведомости», 12 января 1867 г.

Княжна Тараканова. Картина К. Флавицкого.—«Всемирная иллюстрация», 1872, № 208, стр. 419—420.

Горина Т. Константин Дмитриевич Флавицкий. 1830—1866.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 487—500.

П. П. Чистяков

Форш О. и Яремич С. Павел Петрович Чистяков. Л., 1928.

Лясковская О. П. П. Чистяков. М., 1950.

К. Б. Вениг

Карл Богданович Вениг. [Краткая биография].—«Нива», 1883, № 30, стр. 705—706.

Половцев А. Полвека служения искусству. Профессор К. Б. Вениг. 1853—1903. М., 1904.

Г. С. Седов

Седов Г. С. [Краткая биография].—«Художественные новости». Приложение к журналу «Вестник изящных искусств», 1884, том второй, стр. 270—271.

Седов Г. Некролог.—«Всеобщий календарь на 1885 год». СПб., 1885, стр. 581.

Толстой В. Григорий Семенович Седов. 1836—1884.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 715—722.

П. Ф. Плешанов

Собко Н. Плешанов П. Ф.— В кн.: Словарь русских художников, т. II, вып. 1. СПб., 1899, стр. 290—298.

А. Н. Новоскольцев

Снессарев Н. Опричники в доме у земского. К картине А. Н. Новоскольцева.—«Всемирная иллюстрация», 1895, № 1363, стр. 199—202.

Новоскольцев А. [Краткая биография].—«Живописное обозрение», 1890, № 12, стр. 1.

В. И. Якоби

См. библиографию к главе «В. Г. Перов и бытовой жанр 1860-х годов».

К. Е. Маковский

Каталог выставки картин К. Е. Маковского. СПб., 1886.

Выставка картин профессора К. Е. Маковского в Обществе поощрения художеств. Каталог. СПб., 1897.

Булгаков Ф. Альбом русской живописи. Картины К. Е. Маковского. [СПб., 1892].

Бенуа А. Художественные письма. Константин Маковский.—«Речь», 1910 г., 17 декабря, 24 декабря.

Некрасов Н. К. Е. Маковский. (К пятидесятилетию его деятельности).—«Русские ведомости», 15 декабря 1910 г.

Ясинский И. Константин Маковский. [Некролог].—«Биржевые ведомости», 18 сентября 1915 г.

Брешко-Брешковский Н. Не стало русского Рубенса... [Некролог на смерть К. Е. Маковского].—«Биржевые ведомости», вечерний выпуск, 18 сентября 1915 г.

Тарасов Л. Константин Егорович Маковский. 1839—1915.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века», I. М., 1962, стр. 159—182.

Г. И. Семирадский

Булгаков Ф. Альбом русской живописи. Картины Г. И. Семирадского. СПб., 1890.

Г. И. Семирадский (К десятилетию со дня кончины).— «Известия общества преподавателей графических искусств», 1912, № 9—10, стр. 435—436.

Гаршин В. М. Новая картина Семирадского. «Светочи христианства».— Сочинения. М., 1963, стр. 388—395.

Ф. А. Бронников

Академик Ф. А. Бронников. Биография.— «Нива», 1902, № 40, стр. 798.

Ф. А. Бронников. [Некролог].— «Исторический вестник», т. 90, 1902, № 10, стр. 388.

Ф. А. Бронников.— «Известия общества преподавателей графических искусств», 1912, № 9—10, стр. 437.

Клевенский Л. Художник Ф. А. Бронников. (К 45-летию со дня смерти).— «Красный Курган», 26 июля 1947 г.

Кожевников Г. Федор Андреевич Бронников. 1827—1902.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века», I. М., 1962, стр. 403—420.

С. В. Бакалович

Академик С. В. Бакалович. [По поводу 25-летия художественной деятельности].— «Нива», 1911, № 38, стр. 696—698.

В. С. Смирнов

Смирнов В. С. [Краткая биография].— «Всемирная иллюстрация», 1891, № 1146, стр. 34.

Смирнов В. С. [Некролог].— «Всемирная иллюстрация», 1891, № 1178, стр. 125—126.

Смирнов В. С. [Некролог].— «Художник», 1891, № 2, стр. 153.

К картине В. С. Смирнова.— «Художник», 1891, № 3, стр. 232.

В. Г. Шварц

Русские исторические рисунки академика Вячеслава Григорьевича Шварца. Тетради 1—4. Хромо-литография Полонской. [СПб.], 1872.

Стасов В. Вячеслав Григорьевич Шварц.— «Вестник изящных искусств», т. II, 1884, вып. 1, стр. 25—64; вып. 2, стр. 112—142.

Сцены из романа А. К. Толстого «Князь Серебряный». С рисунками В. Шварца. Гравировал Н. Мосолов. СПб., 1888.

Подробный каталог картин, рисунков и гравюр покойного В. Г. Шварца (1838—1869). Составил и издал Н. Собко. СПб., 1888.

Крамской И. Письмо В. В. Стасову 12 апреля 1884 г.— В кн.: И. Н. Крамской. Письма, т. II. М., 1937, стр. 278—279.

Смирнова А. В. Г. Шварц.— «Всемирная иллюстрация», 1894, № 1317, стр. 285—286.

Рестус (Гнедич П.). Рисунки Шварца к драматическим произведениям гр. А. К. Толстого.— «Ежегодник императорских театров. Сезон 1900—1901 гг.». СПб., 1902, стр. 1—7.

Кноплера М. Исторический живописец В. Г. Шварц.— «Искусство», 1940, № 4, стр. 42—62.

Толстой В. Вячеслав Григорьевич Шварц. 1838—1869.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 723—736.

Верещагина А. Вячеслав Григорьевич Шварц. Л.— М., 1960.

Г. Г. Мясоедов

См. библиографию к разделу «Жанровая живопись 1870—1880-х годов».

К. М. Пришибников

См. библиографию к разделу «Жанровая живопись 1870—1880-х годов».

А. Д. Кившенко

Кившенко А. Д. [Некролог].— «Исторический вестник», т. 62, 1895, № 12, стр. 1012—1014.

[Казанцев В.] Работы Алексея Давидовича Кившенко. Сборник снимков с картин, рисунков и акварелей. СПб., 1896.

А. Д. Литовченко

Полевой П. Воспоминания о художнике А. Д. Литовченко.— «Исторический вестник», 1890, № 12, стр. 755—762.

Верещагина А. Александр Дмитриевич Литовченко. 1835—1890.— В кн.: «Русское искусство. Очерки жизни и творчества художников. Вторая половина девятнадцатого века», I. М., 1962, стр. 71—82.

К. Ф. Гун

Н. Н. Карл Федорович Гун. Биографический очерк. СПб., 1878.

К. Ф. Гун.— В кн.: «Биографические сведения о членах Академии и вообще художниках, умерших в 1875—1878 гг.». СПб., 1879, стр. 12—18.

- А. С. [Сомов А. И.] К. Ф. Гун [Некролог].— «Пчела», 1877, № 5, стр. 78—79.
- Каталог выставки произведений Карла Гуна в Государственном музее латышского и русского искусства. (К 120-летию со дня рождения художника). Рига, 1950.
- Эглит А. Карл Федорович Гун. 1830—1877. Рига, 1955.

И. Н. Крамской

- См. раздел библиографии «Общие труды».
- Из бумаг А. В. Никитенко. Письма И. Крамского — А. В. Никитенко.— «Русская старина», 1896, кн. 12, стр. 596—597.
- Александров Н. Крамской как портретист. «Художественный журнал», 1881, № 3, стр. 161—168.
- Собко Н. Иллюстрированный каталог картин, рисунков и гравюр покойного И. Н. Крамского. (1837—1887), содержащий автобиографию художника, портрет его и 20 автотипических снимков с работ. СПб., 1887.
- Стасов В. Иван Николаевич Крамской.— «Исторический вестник», т. 28, 1887, № 5, стр. 380—400.
- Ковалевский П. Иван Николаевич Крамской. (Из «Встреч на жизненном пути»).— «Русская мысль», 1887, кн. V, стр. 177—192.
- Стасов В. И. Н. Крамской по письмам, его статья.— «Вестник Европы», 1887, кн. 11, стр. 118—150; кн. 12, стр. 466—515.
- Ковалевский П. Посмертная выставка произведений Крамского.— «Новое время», 1887 г., 1 декабря, 4 декабря, 8 декабря.
- Стасов В. Крамской и русские художники.— «Северный вестник», 1888, № 5, отд. II, стр. 21—54.
- Цомакион А. И. Н. Крамской, его жизнь и художественная деятельность. (1837—1887). Биографический очерк. СПб., 1891.
- Лазаревский И. Русские художники. И. Н. Крамской.— «Природа и жизнь», 1903, № 8, стр. 739—750.
- Иван Николаевич Крамской. 1837—1887. Каталог выставки к столетию со дня рождения. Составлен А. С. Галушкиной, Т. М. Коваленской, М. Н. Любимовой, А. И. Ульявинской, А. А. Ярошевской. М.—Л., 1937.
- Машковцев Н. Иван Николаевич Крамской. 1837—1887. Очерк жизни и творчества. М.—Л., 1945.
- Государственная Третьяковская галерея. Рисунок и акварель. И. Н. Крамской. [Каталог. Сост. С. Н. Гольдштейн]. М., 1955.
- Гольдштейн С. Из истории создания произведения И. Н. Крамского «Некрасов в период последних песен».— В кн.: «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования», [вып.] II. М., 1958, стр. 155—159.

- Машковцев Н. Иван Николаевич Крамской. 1837—1887.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века». I. М., 1962, стр. 15—40.
- Гольдштейн С. Иван Николаевич Крамской. Жизнь и творчество. 1837—1887. М., 1965.

Н. Н. Ге

- Ге Н. Жизнь художника шестидесятых годов.— «Северный вестник», 1893, № 3, отд. 1, стр. 277—287.
- Ге Н. Встречи.— «Северный вестник», 1894, № 3, отд. 1, стр. 233—240.
- Ге Н. Об искусстве и любителях.— «Труды первого съезда русских художников и любителей художеств». М., 1900, стр. 157—161.
- Ге Н. Речь 1 мая 1894 г. на заключительном общем собрании.— «Труды первого съезда русских художников и любителей художеств». М., 1900, стр. 217—218.
- Письма Н. Н. Ге к разным лицам (Сообщено С. П. Яремичем).— «Мир искусства», 1902, № 2, стр. 283—285.
- Ге Н. Киевская первая гимназия в сороковых годах.— «Искусство», 1911, № 8—9, стр. 365—378.
- «Толстой Л. Н. и Ге Н. Н. Переписка». [Вступ. статья С. Яремича]. М.—Л., 1930.
- Салтыков-Щедрин М. Наша общественная жизнь. Картина Ге. [О картине Н. Н. Ге «Тайная вечеря»].— «Современник», 1863, № 11, стр. 139—146.
- То же в кн.: «М. Е. Салтыков-Щедрин о литературе и искусстве. Избранные статьи, рецензии, письма». М., 1953, стр. 537—544.
- М. М. [Салтыков-Щедрин М.] Первая русская передвижная художественная выставка. [О картине Н. Н. Ге «Петр I и царевич Алексей»].— «Отечественные записки», 1871, № 12, стр. 268—276.
- То же в кн.: «М. Е. Салтыков-Щедрин о литературе и искусстве. Избранные статьи, рецензии, письма». М., 1953, стр. 545—553.
- Костомаров Н. Царевич Алексей Петрович. (По поводу картины Н. Н. Ге).— «Древняя и новая Россия». 1871, № 1, стр. 31—54; № 2, стр. 134—152.
- Скворцов Н. «Что есть истина?». Картина Ге.— «Колосья», 1890, № 3, стр. 274—278.
- Лесков Н. Картина профессора Ге за границей.— «Неделя», 1890, № 44, стр. 1404.
- Михайловский Н. Письма о разных разностях. [О картине Н. Н. Ге. «Совесть»].— «Русские ведомости», 26 марта 1891 г.
- То же в кн.: Н. Михайловский. Полное собрание сочинений, т. 6. СПб., 1909, стр. 936—947.

- А. Р. [Рождествов А.] Иуда предатель на картине Н. Н. Ге. (Ответ на статью Михайловского).—«Казанские вести», 13 сентября 1892 г., стр. 3; 16 сентября, стр. 2—3.
- Ге Г. Воспоминания о Н. Н. Ге, как материал для его биографии.—«Артист», № 43, 1894, кн. 11, стр. 128—135; № 44, кн. 12, стр. 129—137.
- Репин И. Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству.—«Нива». Ежемесячное литературное приложение, 1894, № 11, стр. 517—550.
- То же в кн.: И. Репин. Далекое близкое. [М.], 1961, стр. 296—324.
- Юнге Е. Воспоминания о Н. Н. Ге.—«Русский художественный архив», 1894, вып. IV—V, стр. 201—206.
- Волынский А. Репин и Ге.—«Северный вестник», 1895, № 3, отд. 1, стр. 271—278.
- Мясоедов Г. Н. Н. Ге (Воспоминания о художнике).—«Артист», № 45, 1895, кн. 1, стр. 36—40.
- Фаресов Н. Живописец-моралист. (Из личных воспоминаний о Н. Н. Ге).—«Книжки «Недели», 1895, № 5, стр. 5—17.
- Альбом художественных произведений Николая Николаевича Ге. М.—СПб., 1903.
- Стасов В. Николай Николаевич Ге. Его жизнь, произведения и переписка. М., 1904.
- Сухотина-Толстая Т. Друзья и гости Ясной Поляны. По личным воспоминаниям. Николай Николаевич Ге.—«Вестник Европы», 1904, кн. 11, стр. 5—35.
Отдельное издание: М., 1923.
- Флианский [Н.]. Ге. Эскиз.—«Искусство», 1905, № 1, стр. 25—28.
- В. Н. Н. Ге.—«В мире искусств», 1908, № 6—7, стр. 18—21.
- Н. Г. Несколько слов о Ге.—«Золотое руно», 1909, № 4, стр. I—III.
- Милиоти В. Забытые заветы.—«Золотое руно», 1909, № 4, стр. III—VI.
- Лубенцов Я. Значение Ге в истории русской живописи.—«В мире искусств», 1909, № 10—12, стр. 17—22.
- Чеботаревская А. Художник-идеалист. Н. Н. Ге.—«Жизнь для всех», 1910, № 7, стр. 103—112.
- Дмитриев В. Николай Николаевич Ге.—«Аполлон», 1913, № 10, стр. 5—43.
Отдельный оттиск: СПб., 1913.
- Рождествов А. Страничка из истории русской живописи. Николай Николаевич Ге (1831—1894).—«Казанский музейный вестник», 1921, № 3—6, стр. 98—111.
- Достоевский Ф. Дневник писателя за 1873. По поводу выставки [О картине Н. Н. Ге «Тайная вечеря»].—Полное собрание художественных произведений, т. XI. М.—Л., 1929, стр. 138—154.
- Крупская Н. Пять лет работы в вечерних смоленских классах.—В кн.: Н. Крупская. Педагогические сочинения в десяти томах, т. 1. М., 1957, стр. 38—56.
- Щекотов Н. «Петр I и царевич Алексей». Картина русского живописца Н. Н. Ге. М.—Л., 1943.
- Костин В. Николай Николаевич Ге. (1831—1894). М.—Л., 1946.
- Коваленская Н. Н. Н. Ге — портретист.—«Искусство», 1955, № 2, стр. 62—69.
- Коваленская Н. Крестьянские образы в творчестве Н. Н. Ге.—В сб.: «Материалы по теории и истории искусства». М., 1956, стр. 179—184.
- Николай Николаевич Ге. Выставка произведений. [Каталог. Вступ. статья М. Факторовича]. Киев, 1958.
- Николай Николаевич Ге. [Альбом. Сост. и автор вступ. статьи Т. Горина]. М., 1961.
- Горина Т. Николай Николаевич Ге. 1831—1894.—В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века», I. М., 1962, стр. 445—466.
- Горина Т. Николай Николаевич Ге.—В кн.: «Очерки по истории русского портрета второй половины XIX века». [Под ред. Н. Г. Машковцева]. М., 1963, стр. 17—60.

В. В. Верещагин

- Верещагин В. Очерки, наброски, воспоминания. СПб., 1883.
- Верещагин В. На войне в Азии и Европе. М., 1894.
- [Верещагин В.] Листки из записной книжки художника В. В. Верещагина. М., 1898.
- [Верещагин В.] На войне. Воспоминания о русско-турецкой войне художника В. В. Верещагина. [М.], 1902.
- Верещагин В. Прогресс в искусстве.—В кн.: Ф. Булгаков. В. В. Верещагин и его произведения. СПб., 1905, стр. 133—136.
- Верещагин В. Реализм.—В кн.: Ф. Булгаков. В. В. Верещагин и его произведения, стр. 120—132.
- «Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова», т. I—II. М., 1950—1951.
- «Переписка В. В. Верещагина и П. М. Третьякова. 1874—1898». М., 1963.
- Немирович-Данченко В. Художник на боевом поле.—«Художественный журнал», т. I, 1881, № 1, стр. 3—12; № 2, стр. 73—80; № 3, стр. 135—136.
- Указатель выставки картин В. В. Верещагина [в Государственном Историческом музее]. М., 1895.
- Альбом картин в память 25-летия русско-турецкой войны 1877—1878 гг. М., 1902.

Гинцбург И. Воспоминания о В. В. Верещагине.— «Новости дня», 21 апреля 1904 г.

Гинцбург И. Мое посещение мастерской В. В. Верещагина в Москве.— «Новый мир», 1904, № 130, стр. 126—127.

Брешко-Брешковский Н. Русский художник Верещагин. СПб., 1904.

Карпов Н. Погиб талант. Очерк памяти В. В. Верещагина. СПб., 1904.

Булгаков Ф. В. В. Верещагин и его произведения. СПб., 1905.

Жиркевич А. В. В. Верещагин. По личным воспоминаниям.— «Вестник Европы», 1908, № 4, стр. 496—532; № 5, стр. 157—190.

Гинцбург И. Воспоминания о Верещагине. СПб., 1913.

Николаева Н. Верещагин. М., 1914.

Лебедев А. Верещагин-баталист.— «Искусство», 1938, № 2, стр. 75—102.

Лазаревский И. Художник войны — Василий Васильевич Верещагин. Из воспоминаний.— В кн.: А. Тихомиров. Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. М.—Л., 1942, стр. 87—100.

Тихомиров А. Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. М.—Л., 1942.

Репин И. Воспоминания о В. Верещагине.— В кн.: И. Репин. Художественное наследство, т. I. М.—Л., 1948, стр. 335—346.

Садовень В. В. В. Верещагин. М., 1950.

Лебедев А. В. В. Верещагин. М., 1953.

Лебедев А. и Бурова Г. В. В. Верещагин и В. В. Стасов. М., 1953.

Кравченко К. Неопубликованные этюды Верещагина.— «Искусство», 1954, № 4, стр. 60—63.

Василий Васильевич Верещагин. 1842—1904. [Альбом. Сост. и автор послесловия М. Алпатов]. М., 1955.

Киевский музей русского искусства. Василий Васильевич Верещагин. [Каталог выставки. Сост. А. Резников и М. Факторович]. Киев, 1955.

Лебедев А. В. В. Верещагин. Жизнь и творчество. [М.], 1958.

Железняк В. Художник Верещагин (1842—1904). Вологда, 1959.

Лебедев А. Василий Васильевич Верещагин. 1842—1904.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века», I. М., 1962, стр. 537—567.

Володарский В. Василий Васильевич Верещагин. Л., 1962.

Vereschagin Vassili, Painter — Soldier — Traveller. Autobiographical swatches. Translated from the German and the French by F. H. Peters. I—II. London, 1887.

Vereschagin V. Souvenirs. Enfance — Voyages — Guerre. Paris, 1888.

Жанровая живопись
1870—1880-х годов

В. М. Максимов

Максимов В. Автобиографические записки. С предисл. И. Репина.— «Голос минувшего», 1913, № 4, стр. 147—183; № 5, стр. 90—116; № 6, стр. 161—198; № 7, стр. 86—122.

Замошкин А. В. М. Максимов. [М.], 1950.

Леонов А. Василий Максимович Максимов. Жизнь и творчество. 1844—1911. М., 1951.

Алтаев А. Мученик своего таланта.— В кн.: «Памятные встречи». [М.—Л.], 1957, стр. 148—193.

Василий Максимович Максимов [Альбом. Сост. и автор вступ. статьи А. Леонов]. [М.], 1959.

Репин И. Василий Максимович Максимов.— В кн.: И. Репин. Далекое близкое. [М.], 1961, стр. 361—364.

Леонов А. Василий Максимович Максимов. 1844—1911.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века», I. М., 1962, стр. 227—264.

Минченков Я. Максимов Василий Максимович.— В кн.: «Воспоминания о передвижниках». Л., 1964, стр. 137—147.

Г. Г. Мясоедов

М. М. [Салтыков-Щедрин М.] Первая русская передвижная художественная выставка.— «Отечественные записки», 1871, № 12, стр. 275.

То же в кн.: «М. Е. Салтыков-Щедрин о литературе и искусстве. Избранные статьи, рецензии, письма». М., 1953, стр. 545—553.

Собко Н. Г. Г. Мясоедов. 35 лет художественной деятельности. СПб., 1895.

Каталог посмертной выставки картин Г. Г. Мясоедова. [М.], 1913.

Григорий Григорьевич Мясоедов. [Альбом. Сост. и автор. вступ. статьи Ф. Рогинская]. [М.], 1959.

Оголевец В. Из воспоминаний о Г. Г. Мясоедове. К 125-летию со дня рождения художника.— «Искусство», 1960, № 11, стр. 69—71.

Рогинская Ф. Григорий Григорьевич Мясоедов. 1835—1911.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века», I. М., 1962, стр. 337—356.

Минченков Я. Мясоедов Григорий Григорьевич.— В кн.: «Воспоминания о передвижниках». Л., 1964, стр. 23—29.

Масалина Н. Мясоедов. М., 1964.

К. А. Савицкий

Крамской И. Переписка с К. Савицким.— В кн.: И. Крамской. Переписка с художниками. М., 1954, стр. 433—517.

- Константин Аполлонович Савицкий. Выставка произведений. Каталог. Государственная Третьяковская галерея. [Сост. и автор вступ. статьи С. Гольденштейн]. М., 1955.
- Сарабьянов Д. О творчестве К. А. Савицкого.— «Искусство», 1955, № 3, стр. 47—53.
- Константин Аполлонович Савицкий [Альбом. Сост. и автор вступ. статьи З. Зюнова]. М., 1956.
- Гольдштейн С. Из истории создания картины К. А. Савицкого «На войну».— «Искусство», 1957, № 4, стр. 62—64.
- Зюнова З. История создания картины К. А. Савицкого «Ремонтные работы на железной дороге».— В кн.: «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования», [вып.] II. М., 1958, стр. 115—123.
- Левенфиш К. Константин Аполлонович Савицкий. 1844—1905. М., 1959.
- Зюнова З. Константин Аполлонович Савицкий. 1844—1905.— В кн.: «Русское искусство. Очерки жизни и творчества художников. Вторая половина девятнадцатого века», I. М., 1962, стр. 315—336.
- Немировская М. Изображая жизнь народную.— «Художник», 1964, № 9, стр. 34—37.

И. М. Прянишников

- М. М. [Салтыков-Щедрин М.] Первая русская передвижная художественная выставка.— «Отечественные записки», 1871, № 12, стр. 275—276.
- То же в кн.: «М. Е. Салтыков-Щедрин о литературе и искусстве. Избранные статьи, рецензии, письма». М., 1953, стр. 545—553.
- Маковский В. Воспоминания о И. М. Прянишникове.— Иллюстрированное приложение к газете «Новое время», 20 февраля 1916 г.
- Третьяков Н. И. М. Прянишников. М., 1950.
- Журавлева Е. Севастопольские картины В. Е. Маковского и И. М. Прянишникова.— «Искусство», 1952, № 4, стр. 76—82.
- Илларион Михайлович Прянишников. [Альбом. Сост. и автор вступ. статьи В. Журавлев]. М., 1956.
- Горина Т. Илларион Михайлович Прянишников. 1840—1894. М., 1958.
- Козлов А. Илларион Михайлович Прянишников. 1840—1844.— В кн.: «Русское искусство. Очерки жизни и творчества художников. Вторая половина девятнадцатого века», I. М., 1962, стр. 297—314.

Ф. С. Журавлев

- Савинов А. Фирс Сергеевич Журавлев. 1836—1901.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века», I, стр. 131—148.

А. И. Корзухин

- Каталог картин, этюдов и рисунков покойного А. И. Корзухина (1835—1894). СПб., 1894.
- Алексей Иванович Корзухин. [Альбом. Сост. и автор вступ. статьи В. Толстой]. М., 1960.
- Толстой В. Алексей Иванович Корзухин. 1835—1894.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века», I. М., 1962, стр. 83—102.

К. В. Лемох

- Гаттузова С. Кирилл Викентьевич Лемох. 1841—1910.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века», I, стр. 183—194.
- Минченков Я. Лемох Кирилл Викентьевич.— В кн.: «Воспоминания о передвижниках». I, 1964, стр. 68—76.

Н. Д. Кузнецов

- Афанасьев В. Товариство південно-російських художників. Київ, 1961.
- Членова Л. Микола Дмитрієвич Кузнецов. Київ, 1962.

П. О. Ковалевский

- Садовень В. Павел Осипович Ковалевский.— В кн.: «Русские художники баталисты XVIII—XIX века». М., 1955, стр. 280—290.
- Нестеров М. П. О. Ковалевский.— В кн.: «Давние дни. Встречи и воспоминания». М., 1959, стр. 110—114.

В. Е. Маковский

- Александров Н. Талант Владимира Маковского.— «Художественный журнал», т. I, 1881, № 2, стр. 94—100.
- Офорты В. Е. Маковского. Печатано самим художником. Изд. В. Е. Маковского и А. Е. Пальчикова. М., 1887.
- Фотогравюры с картин В. Е. Маковского, вып. 1—16. М., [1892].
- Киселев А. Этюды по вопросам искусства.— «Артист», 1893, № 28, стр. 120—125; № 29, стр. 43—51; № 30, стр. 63—70; № 31, стр. 48—53; № 32, стр. 25—35.
- Булгаков Ф. В. Е. Маковский и его произведения.— «Нива», 1895, № 46, стр. 1089—1098.
- «Пушкин в рисунках В. Е. Маковского». Л.— М., 1937.
- Владимир Егорович Маковский (1846—1920). Выставка. Центральный Дом работников искусств. Март. 1947. Каталог выставки. [М.], 1947.

- Иогансон Б. О жанре.— «Искусство». 1947, № 1, стр. 71—72.
- Съедин В. Владимир Егорович Маковский. 1846—1920. М.—Л., 1949.
- Журавлева Е. В. Маковский. М., 1950.
- Журавлева Е. Севастопольские картины В. Е. Маковского и И. М. Прянишникова.— «Искусство», 1952, № 4, стр. 76—82.
- Владимир Егорович Маковский. [Альбом. Сост. и автор вступ. статьи Л. Тарасов]. [М.], 1955.
- Журавлева Е. Революционная тема в творчестве В. Е. Маковского.— В кн.: «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования», [вып.] I. [М.], 1956.
- Владимир Маковский. [Альбом. Сост. и автор вступ. статьи Т. Горина]. М., 1961.
- Друженкова Г. Владимир Маковский. М., 1962.
- Минченков Я. Маковский Владимир Егорович.— В кн.: «Воспоминания о передвижниках». Л., 1964, стр. 56—67.

Н. А. Ярошенко

- Каталог посмертной выставки И. И. Ендогурова, И. И. Шишкина и Н. А. Ярошенко, членов Товарищества передвижных художественных выставок. СПб., 1898.
- Михайловский Н. Памяти Н. А. Ярошенко.— «Русское богатство», 1898, № 7, стр. 171—175.
- И. О. [Остроухов И.] Памяти Н. А. Ярошенко.— «Русские ведомости», 19 июля 1898 г.
- Некрасов Н. Николай Александрович Ярошенко. 1848—1898. Его жизнь и произведения. М., 1908.
- Неведомский М. Художник-интеллигент Н. А. Ярошенко.— «Нива», 1917, № 29, стр. 437—442.
- Моргунов Н. Н. А. Ярошенко. 1846—1898.— «Искусство», 1939, № 1, стр. 113—128.
- Рогинская Ф. Ярошенко Николай Александрович. Очерк творчества художника-передвижника. 1846—1898. М.—Л., 1944.
- Ситник К. Совесть художников.— «Искусство», 1948, № 4, стр. 61—70.
- Прытков В. Н. Ярошенко. М., 1949.
- Николай Александрович Ярошенко. [Альбом. Сост. и автор вступ. статьи В. Прытков]. [М.], 1956.
- Фофанова М. Последнее подполье В. И. Ленина.— «Исторический архив», 1956, № 4, стр. 171.
- Алтаев А. Всюду жизнь.— В кн.: «Памятные встречи». [М.—Л.], 1957, стр. 244—251.
- Нестеров М. Н. А. Ярошенко.— В кн.: «Давние дни. Встречи и воспоминания». М., 1959, стр. 63—79.
- Прытков В. Николай Александрович Ярошенко. М., 1960.
- Секлюцкий В. Николай Александрович Ярошенко. Ставрополь, 1963.

Пейзажная живопись 1860—1880-х годов

Общие труды

- Вагнер Н. Пейзаж и его значение в живописи.— «Вестник Европы», 1873, № 4, стр. 753—764.
- Шкляревский А. Пейзажи четвертой передвижной выставки. Киев, 1876.
- Петров П. М. Н. Воробьев и его школа.— «Вестник изящных искусств», т. VI, 1888, вып. 4, стр. 279.
- Михеев В. Русский пейзаж в Городской галерее П. и С. Третьяковых.— «Артист», 1894, № 34, кн. 2, стр. 88—101; № 35, кн. 3, стр. 121—143.
- Федоров-Давыдов А. Связи русского пейзажа с французским.— «Творчество», 1939, № 7, стр. 15—17.
- Федоров-Давыдов А. Пейзаж в русской живописи XIX—начала XX века (По материалам выставки в ЦДРИ).— «Искусство», 1957, № 1, стр. 52—61.
- Мальцева Ф. Мастера русского реалистического пейзажа, вып. I—II. М., 1952—1959.

И. К. Айвазовский

- Каратыгин П. Иван Константинович Айвазовский и его художественная XVII-летняя деятельность.— «Русская старина», 1878, т. 21, № 4, стр. 647—649; т. 22, № 7, стр. 423—445; т. 23, № 9, стр. 56—74; № 10, стр. 281—306; 1881, т. 31, № 7, стр. 411—436.
- Булгаков Ф. Новые картины профессора И. К. Айвазовского, СПб., 1891.
- Собко Н. Айвазовский И. К.— В кн.: Н. Собко. Словарь русских художников, т. 1, СПб., 1893, стб. 290—345.
- Булгаков Ф. И. К. Айвазовский и его произведения. Текст составлен Н. Н. Кузьминым. СПб., 1901.
- Гейман В. Иван Константинович Айвазовский. К столетию со дня рождения: 18 июля 1817—17 июля 1917 г.— «Известия Таврической ученой архивной комиссии», 1918, № 55, стр. 192—199.
- Скворцов А. И. К. Айвазовский. М., 1942.
- Лясковская О. Великий русский маринист.— «Искусство», 1951, № 1, стр. 74—81.
- Барсамов Н. Иван Константинович Айвазовский. 1817—1900. М., 1962.

Л. Ф. Лагорио

- Рамазанов Н. Лагорио, Лев Феликсович.— В его кн.: «Материалы для истории художеств в России», кн. 1. М., 1863, стр. 234—235.
- [Петров П.]. Профессор Лев Феликсович Лагорио и его последние произведения.— «Всемирная

иллюстрация», 1871, № 105, стр. 10; № 106, стр. 25—26.

Чуйко В. Две выставки [И. И. Шишкина и Л. Ф. Лагорио].— «Всемирная иллюстрация», 1893, № 1253, стр. 83—86.

Александров Н. По мастерским художников. Л. Ф. Лагорио.— «Всемирная иллюстрация», 1894, № 1312, стр. 196—198.

У Л. Ф. Лагорио. (По поводу предстоящей академической выставки).— «Петербургская газета», 2 февраля 1897 г.

Л. Ф. Лагорио.— «Нива», 1900, № 2, стр. 41.

Лагорио Л. Ф. [Некролог].— «Исторический вестник», т. 103, 1906, № 1, стр. 362—363.

Барсамов Н. Лев Феликсович Лагорио. 1827—1905.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 441—450.

А. П. Боголюбов

П. Выставка произведений профессора Боголюбова.— «Искусство», 1860, № 5, стр. 17—25.

Чуйко В. Представитель русского пейзажа — А. П. Боголюбов.— «Наблюдатель», 1891, № 4, стр. 277—289.

П-ов М. Памяти А. П. Боголюбова.— «Исторический вестник», т. 67, 1897, № 1, стр. 280—286.

Федоров-Давыдов А. Алексей Петрович Боголюбов. (1824—1896).— «Искусство», 1949, № 4, стр. 61—64.

Пилярский В. Морские батальные картины А. П. Боголюбова.— «Искусство», 1953, № 4, стр. 66—69.

Кожевников Г. Алексей Петрович Боголюбов. М.—Л., 1949.

Андронникова М. Боголюбов. М., 1962.

А. И. Мещерский

Профан [Прахов А.]. Художественные выставки в Петербурге. О выставке «Общества выставок художественных произведений».— «Пчела», 1876, № 13, стр. 11.

Вторая выставка Общества выставок в Академии художеств. «Вид на Рионе», картина ак. Арс. Ив. Мещерского.— «Всемирная иллюстрация», 1878, № 449, стр. 99.

«Живопись и живописцы. А. И. Мещерский».— «Огонек», 1881, № 20, стр. 389—390; № 21, стр. 408.

W. С.-Петербургские художественные новости. [О выставке Мещерского].— «Искусство», 1883, № 10, стр. 114.

Быков П. А. И. Мещерский.— «Природа и жизнь», 1902, № 2, стб. 49—55.

А. И. Мещерский. [Некролог].— «Волгарь», 17 ноября 1902 г.

Мещерский А. И. [Некролог].— «Исторический вестник», т. 91, 1903, № 1, стр. 408—409.

А. Г. Горавский

Рамазанов Н. Горавский, Аполлинарий Георгиевич.— В его кн.: «Материалы для истории художеств в России», кн. 1. М., 1863. Стр. 276—278.

А. Г. Горавский. [Некролог].— «Исторический вестник», т. 80, 1900, № 5, стр. 756.

«Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1856—1869». М., 1960.

Боткина А. П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. М., 1960.

П. А. Суходольский

Александров Н. По мастерским художников. П. А. Суходольский.— «Всемирная иллюстрация», 1894, № 1327, стр. 13.

Суходольский П. А. [Некролог].— «Исторический вестник», т. 91, 1903, № 2, стр. 844.

П. Б. [Быков П.] Академик живописи П. А. Суходольский.— «Природа и жизнь», 1903, № 9, стб. 347—348.

Е. Э. Дюккер

Государственный художественный музей. Каталог. [Вступ. статья Ш. Ясмов]. Таллин, 1954.

А. К. Саврасов

Рамазанов Н. Нечто по поводу выставки, бывшей в Московском Училище Живописи и Ваяния.— «Москвитянин», 1851, № 19—20, стр. 213—228.

М. Постоянная выставка Общества Любителей Художеств.— «Русский вестник», 1862, № 23, «Современная летопись», стр. 23—25.

Герц К. Конкурсы Московского Общества Любителей Художеств.— «Современная летопись», 1870, № 14, стр. 14.

П-в [Петров П.]. Передвижная выставка в Академии художеств.— «Биржевые ведомости», 6 января 1873 г.

П-в [Петров П.]. Передвижная выставка.— «Биржевые ведомости», 12 марта 1874 г.

Сив В. [Сизов В.] Новая картина художника Саврасова.— «Русские ведомости», 8 декабря 1887 г.

А. К. Саврасов. Художественный альбом рисунков. [Биографический очерк составил А. Солмонов]. Киев, [1894].

Левитан И. По поводу смерти А. К. Саврасова.— «Русские ведомости», 4 октября 1897 г.

А. К. Саврасов.— «Исторический вестник», т. 67, 1897, № 11, стр. 718.

Каталог выставки картин старинных мастеров и современных известных иностранных и русских художников в Москве. М., 1900.

Россиев П. Погибший талант. (Памяти А. К. Саврасова).— «Известия Общества преподавателей

- графических искусств», 1907, № 8—9, стр. 23—27.
- Бенуа А. Художественные письма.— «Речь», 4 марта 1911 г.
- Белоусов И. Литературная Москва. Воспоминания, 1880—1928. Писатели из народа, писатели-народники. М., 1929, стр. 54—56.
- Федоров-Давыдов А. А. К. Саврасов. К пятидесятилетию со дня смерти.— «Искусство», 1947, № 6, стр. 48—63.
- А. К. Саврасов. К 50-летию со дня смерти, 1897—1947. Каталог выставки в Третьяковской галерее. Вступ. статья Ф. С. Мальцевой. М., 1948.
- Федоров-Давыдов А. Алексей Кондратьевич Саврасов. М., 1950.
- Новоуспенский Н. Картина А. Саврасова «Степь».— «Художник», 1962, № 1, стр. 43—44.

Л. Л. Каменев

- Андреев А. Выставка в Московском Училище живописи и ваяния.— «Наше время», 15 мая 1860 г., № 18, стр. 287—288; 22 мая, № 19, стр. 299—300.
- Отчет комиссии, выбранной собранием членов Общества поощрения художников для обсуждения картин, выставленных на конкурс.— «Голос», 1 декабря 1865 г.
- П. К. [Ковалевский П.] Годичная выставка в Академии художеств.— «Отечественные записки», 1869, № 10, стр. 304.
- Лев Львович Каменев. [Некролог].— «Художественный журнал», т. VIII, 1886, январь, стр. 59.
- Л. Каменев. [Некролог].— «Художественные новости», т. IV, 1886, № 3, стр. 95—96.
- Русский биографический словарь, т. 8, СПб., 1897, стр. 411.
- Беспалова Л. Лев Львович Каменев, 1833—1886. М., 1954.

А. П. Попов-Московский

- Собко Н. А. П. Попов.— В кн.: Собко Н. Словарь русских художников с древнейших времен до наших дней (XI—XIX вв.), т. III. СПб., 1899, стр. 384—385.

И. И. Шишкин

- о в. Музей и выставки. Передвижная художественная выставка.— «Современные известия», 12 апреля 1879 г.
- Вагнер Н. Одиннадцатая передвижная выставка картин.— «Новое время», 13 марта 1883 г.
- Сомов А. И. И. Шишкин как гравер.— «Вестник изящных искусств», 1883, т. 1, вып. 1, стр. 183—191.
- Ка-ов Д. [Кайгородов Д.] Природа на нынешних художественных выставках... 1. У передвижников.— «Новое время», 17 марта 1890 г.

- Ак [Киселев А.] Выставка этюдов И. И. Шишкина.— «Артист», 1891, № 18, кн. 12, стр. 161—162.
- Житель [Дьяков А.] И. И. Шишкин.— «Новое время», 26 ноября 1891 г.
- Вагнер Н. Шишкин и Калам. (Письмо в редакцию).— «Новое время», 28 ноября 1891 г.
- Стасов В. «Вот наши строгие ценители и судьбы!» [О выставке Шишкина].— «Северный вестник», 1892, № 1, стр. 101—102.
- Булгаков Ф. Картины и рисунки профессора И. И. Шишкина. СПб., 1892.
- В. Ч. [Чуйко В.] Выставка И. И. Шишкина.— «Нива», 1893, № 4, стр. 96.
- Михеев В. XXII передвижная выставка Товарищества передвижных художественных выставок.— «Артист», 1894, № 37, кн. 5, стр. 122—123.
- Н. Д-ко Вас. [Немирович-Данченко В.] Поэт природы. (По поводу 60 офортов Ив. Ив. Шишкина, издание А. Ф. Маркса).— «Нива», 1895, № 12, стр. 291—293.
- Сив В. [Сизов В.] Иван Иванович Шишкин.— «Русские ведомости», 18 марта 1898 г.
- Буква. Петербургские наброски. На выносе И. И. Шишкина. Памяти его...— «Русские ведомости», 22 марта 1898 г.
- Далькевич М. Несколько слов о художественной деятельности И. И. Шишкина.— «Искусство и художественная промышленность», 1899, № 4—5, стр. 393—397.
- Комарова А. Лесной богатырь — художник.— «Книжки «Недели», 1899, ноябрь, стр. 7—34; декабрь, стр. 42—68.
- Залкинд Г. Рисунки И. И. Шишкина. Казань, 1926.
- Дульский П., Корнилов П. и Савинов А. И. И. Шишкин. Казань, 1945.
- Рогинская Ф. И. И. Шишкин. (К пятидесятилетию со дня смерти).— «Искусство», 1948, № 2, стр. 64—74.
- Савинов А. Иван Иванович Шишкин. М.— Л., 1948.
- И. И. Шишкин. К пятидесятилетию со дня смерти. 1898—1948. Каталог выставки в Третьяковской галерее. Вступ. статья Ф. С. Мальцевой. М.— Л., 1948.
- Иван Иванович Шишкин (1832—1898). Описание документальных материалов личного фонда № 917. (Центральный государственный литературный архив СССР). Под ред. А. Н. Щекотовой. М., 1948.
- Федоров-Давыдов А. И. Шишкин. М., 1952.
- Дульский П. Иван Иванович Шишкин, 1832—1898. Казань, 1953.
- Пиккулев И. И. И. Шишкин. М., 1955.

М. К. Клодт

- Стасов В. Академическая выставка 1863 года.— Избранные сочинения, т. 1, М.— Л., 1952, стр. 113—122.

- Стасов В. Выставка в Академии художеств (1867).—Избранные сочинения, т. 1. М.—Л., 1937, стр. 105—126.
- Стасов В. Выставка в Академии художеств (1870).—Избранные сочинения, т. 1. М.—Л., 1937, стр. 162—188.
- Пятая передвижная выставка.—«Всемирная иллюстрация», 1876, № 378, стр. 254—255.
- Гундуrow С. Памяти М. К. Клодта.—«С.-Петербургские ведомости», 8 июня 1902 г.
- Беспалова Л. Михаил Константинович Клодт. 1832—1902. М., 1952.

Ф. А. Васильев

- П. К-й [Ковалевский П.]. Последние успехи наших художеств.—«Отечественные записки», 1871, № 5, стр. 164—165.
- П. К. [Ковалевский П.]. Заметки о выставке в Академии художеств.—«Отечественные записки», 1872, № 4, стр. 301.
- П-в [Петров П.]. Художественная выставка в Петербурге. Выставка работ умершего пейзажиста Ф. А. Васильева.—«Биржевые ведомости», 25 января 1874 г.
- Диллетант [Чуйко В.]. Из мира русского искусства. Федор Александрович Васильев.—«Живописное обозрение», 1880, № 1, стр. 20—22; № 2, стр. 43—46, № 4, стр. 78—79, № 9, стр. 167—171.
- «Из писем И. Н. Крамского. (Несколько слов о русском искусстве и биография пейзажиста Васильева)».—«Художественный журнал», 1887, № 4—6, стр. 349—356.
- «Письма Ф. А. Васильева к И. Н. Крамскому». 1871—1873.—«Вестник изящных искусств», т. VII, 1889, вып. 4, стр. 331—380; вып. 5, стр. 445—475; вып. 6, стр. 540—589.
То же в кн.: «Ф. Васильев». [Письма и документы. Вступ. статья и подготовка писем к печати А. Федорова-Давыдова]. М., 1937; «Переписка И. Н. Крамского», т. 2. Переписка с художниками. М., 1954, стр. 5—244.
- «Письма Ф. А. Васильева к разным лицам».—«Вестник изящных искусств», т. VIII, 1890, вып. 3, стр. 225—237; вып. 4, стр. 298—320; вып. 5, стр. 385—404.
То же в кн.: «Ф. Васильев». [Письма и документы. Вступ. статья и подготовка писем к печати А. Федорова-Давыдова]. М., 1937.
- Репин И. Из времен возникновения моей картины «Бурлаки на Волге».—«Голос минувшего», 1914, № 1, стр. 203—227, № 3, стр. 200—225; № 6, стр. 110—130.
То же в кн.: И. Репин. Далекое близкое [М.], 1961, стр. 217—279.
- Скабичевский А. Литературные воспоминания. М.—Л., 1937, стр. 123—128.
- Ф. Васильев. [Письма и документы. Вступ. статья и подготовка писем к печати А. Федорова-Давыдова]. М., 1937.
- Приселков С. Рисунки Ф. А. Васильева.—В кн.: «Труды Всероссийской Академии художеств». М.—Л., 1947, стр. 186.
- Мальцева Ф. Федор Васильев.—«Искусство», 1948, № 5, стр. 55—67.
- Федоров-Давыдов А. Федор Александрович Васильев. 1850—1873. М., 1955.

А. И. Куинджи

- Куинджи А. Речь, посвященная памяти В. В. Стасова.—«Биржевые ведомости», 18 октября 1906 г.
- То же в кн.: «Незабвенному Владимиру Владимировичу Стасову. Сборник воспоминаний». СПб., 1908, стр. 274—275.
- В. С. [Стасов В.]. Художественные выставки.—«Новое время», 16 марта 1876 г.
- То же в кн.: В. Стасов. Избранные сочинения, М.—Л., т. I. 1937, стр. 217—234.
- Б. IV Передвижная выставка картин.—«Новороссийский телеграф», 29 января 1876 г.
- *** [Флеров С.]. Передвижная выставка картин.—«Московские ведомости», 30 апреля 1879 г.
- *** [Флеров С.]. Передвижная выставка картин.—«Московские ведомости», 19 мая 1879 г.
- Шкляревский А. Две картины Г. Куинджи. (Местная передвижная выставка).—«Киевлянин», 1879 г., 6 февраля, 8 февраля.
- [Клодт М. К.]. Передвижная выставка.—«Молва», 5 марта 1879 г.
- о в. Музеи и выставки. Передвижная художественная выставка.—«Современные известия», 12 апреля 1879 г.
- Менделеев Д. Перед картиною А. И. Куинджи.—«Голос», 13 ноября 1880 г.
- Полонский Я. Картина Куинджи.—«Страна», 9 ноября 1880 г.
- Александров Н. Значение Куинджи.—«Художественный журнал», 1881, № 1, стр. 21—29.
- Брешко-Брешковский Н. Искусство и художники. А. И. Куинджи.—«Биржевые ведомости», 30 января 1904 г.
- Рерих Н. А. И. Куинджи.—«Биржевые ведомости», 12 июля 1910 г.
- А. И. Куинджи. Некролог.—«Известия Общества преподавателей графических искусств», 1910, № 6, стр. 221—223.
- Неведомский М. и Репин И. А. И. Куинджи. СПб., 1913.
- Ростиславов А. Куинджи. СПб., [1914].
- Неведомский М. А. И. Куинджи., М., 1937.
- Рылов А. Воспоминания. М., 1954.
- Зименко В. Архип Иванович Куинджи, 1842—1910. М.—Л., 1947.
- Репин А. Архип Иванович Куинджи как худож-

ник.—В кн.: «Далекое близкое». [М.], 1961, стр. 325—333.

Архип Иванович Куинджи. [Альбом. Сост. альбома и автор вступ. статьи Н. Новоуспенский]. М.—Л., 1961.

А. А. Киселев

Ки-лев А. [Киселев А.] Третья передвижная выставка картин в Харькове.—«Харьковские губернские ведомости», 1874 г., 10 декабря, 11 декабря, 12 декабря, 17 декабря.

Ки-лев А. [Киселев А.] Французская живопись. (По поводу французской выставки 1891 г. в Москве).—«Артист», 1891, № 16, кн. 10, стр. 42—47; № 17, кн. 11, стр. 42—51; № 18, кн. 12, стр. 85—93; № 19, 1892, кн. 1, стр. 71—90.

Ак. [Киселев А.] Выставка этюдов И. И. Шишкина.—«Артист», 1891, № 18, кн. 12, стр. 161.

Киселев А. Академическая выставка.—«Артист», 1894, № 37, кн. 5, стр. 116—121.

Глаголь [Голоушев С.]. Галерея русских художников. Александр Александрович Киселев.—«Артист», 1892, № 20, кн. 2, стр. 40—48.

А. А. Киселев. [Некролог].—«Известия Общества преподавателей графических искусств», 1911, № 1, январь, стр. 16.

А. А. Киселев. [Некролог].—«Нива», 1911, № 12, стр. 237—238.

Академик живописи Александр Александрович Киселев. 1838—1911. [Альбом]. [М., 1913].

Е. Е. Волков

Шкарин П. Е. Е. Волков.—«Природа и жизнь», 1901, № 8, стр. 549—554.

Брешко-Брешковский Н. Е. Е. Волков. (По поводу 35-летия художественной деятельности).—«Север», 1902, № 3, стр. 93—94.

Брешко-Брешковский Н. У академика Е. Е. Волков.—«Биржевые ведомости», 24 февраля 1904 г.

Ю. Ю. Клевер

Выставка в имп. Академии художеств. «Первый снег». Картина Ю. Ю. Клевера.—«Всемирная иллюстрация», 1876, № 382, стр. 330.

П-в [Петров П.]. Профессор пейзажной живописи Ю. Ю. Клевер и его определившееся направление. (По поводу выставки картин и этюдов).—«Всемирная иллюстрация», 1882, № 688, стр. 239.

А. С. [Сомов А.]. Петербургские выставки. IV. [О выставке Клевера и Судковского].—«Художественные новости», 1883, № 7, стб. 231—237.

Ф. Б. Пейзажи Ю. Ю. Клевера и Р. Г. Судковского.—«Новое время», 5 февраля 1884 г.

А. С. [Сомов А. И.]. Выставка картин г. г. Клевера и Судковского.—«Художественные новости», 1884, № 4, стб. 77—82; № 5, стб. 101—107.

Конец и слава г. Клеверу.—«Новое время», 19 марта 1886 г.

Сторонний зритель [Александров Н.]. Клевер и его деятельность.—«Художественный журнал», 1886, февраль, стр. 107—111.

А. С. [Сомов А.] «Лесной царь», картина Ю. Ю. Клевера.—«Художественные новости», 1887, № 5, стб. 109—114.

Rectus (Гнедич П.). Ю. Ю. Клевер и его последняя выставка пейзажей и панно.—«Художник», 1891, № 1, стр. 48—50.

Далькевич М. Выставка отверженных.—«Артист», 1894, № 37, кн. 5, стр. 133—140.

Р. Г. Судковский

П-в. [Петров П.] Выставка работ Р. Г. Судковского.—«Всемирная иллюстрация», 1882, № 688, стр. 238—239.

А. С. [Сомов А.] Петербургские выставки... IV. [О выставке Клевера и Судковского].—«Художественные новости», 1883, № 7, стб. 231, 235—237.

Ф. Б. Пейзажи Ю. Ю. Клевера и Р. Г. Судковского.—«Новое время», 5 февраля 1884 г., стр. 3.

А. С. [Сомов А.] Выставка картин г. г. Клевера и Судковского.—«Художественные новости», 1884, № 4, стб. 77—78.

Полонский Я. О картинах Р. Г. Судковского.—«Нива», 1885, № 50, стр. 1231—1232.

Некролог. [Р. Г. Судковский].—«Новое время», 7 февраля 1885 г.

Н. Ч. Выставка картин Р. Г. Судковского.—«Художественные новости», 1885, № 24, стб. 631—634.

Булгаков Ф. Картины и этюды академика Р. Г. Судковского. СПб., 1897.

Лагута Н. Забытый художник Руфин Гаврилович Судковский. Николаев, 1928.

В. Д. Орловский

«Вид в Курской губернии». В. Д. Орловского... — «Вестник изящных искусств», т. 1, 1883, вып. 3, стр. 487—488.

Чуйко В. Академическая выставка... VI.—«Художественные новости», 1887, № 8, стб. 221—225.

Булгаков Ф. Картины В. Д. Орловского. [СПб., 1888].

Кравченко Н. В. Д. Орловский. [Некролог].—«Новое время», 7 марта 1914 г.

Каталог посмертной выставки Н. К. Пимоненко и В. Д. Орловского. М., 1916.

Далькевич М. Посмертная выставка В. Д. Орловского.—«Нива», 1916, № 52, стр. 858—860.

Шпок В. Видабний український художник-реаліст. До 110 річчя з дня народження В. Д. Орловського.—«Радянське мистецтво», 1952, 13 серпня, № 33.

И. Е. Репин

- «Воспоминания, статьи и письма из-за границы И. Е. Репина». [Под ред. Н. Б. Северовой]. СПб., 1901.
- Репин И. Переписка с П. М. Третьяковым. 1873—1898. М.—Л., 1946.
- «Репин И. и Крамской И. Переписка». 1873—1885. М.—Л., 1949.
- «Репин И. и Толстой Л. Н. (Переписка и материалы)», т. I—II. М.—Л., 1949.
- «Репин И. и Стасов В. Переписка», т. I—III. М.—Л., 1948—1950.
- Репин И. Письма к писателям и литературным деятелям. 1880—1929. М., 1950.
- Репин И. Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952.
- Репин И. Далекое близкое. [М.], 1961.
- Альбом фотографических снимков с картин и эскизов И. Е. Репина. СПб., 1891.
- Русские художники. Илья Ефимович Репин. [Альбом]. СПб., 1894.
- И. Е. Репин. Альбом картин и рисунков. Издание И. Е. Репина и В. В. Матэ. СПб., 1897.
- Корелин К. И. Репин — великий русский художник. Его жизнь и деятельность. [СПб.], 1905.
- Волошин М. О Репине. М., 1913.
- И. Е. Репин. Альбом «Солнца России». Бесплатное приложение ко 2-му изданию журнала «Солнце России». [СПб., 1913].
- Кузьминский К. Репин-иллюстратор. Эскиз с 9 иллюстрациями. М., 1913.
- Моргунов Н. И. Е. Репин. М., 1924.
- Дурылин С. Репин и Гаршин. М., 1926.
- Эрнст С. Илья Ефимович Репин. [Л.], 1927.
- Воинов В. И. Е. Репин. Рисунки, офорты и литографии.— В сб.: «Художественный отдел Гос. Русского музея. Материалы по истории русского искусства», т. 1. Л., 1928.
- Розенталь Л. И. Е. Репин (1844—1930). М., 1930.
- Бакушинский А. Рисунок Репина.— «Искусство», 1936, № 5, стр. 40—62.
- Чуковский К. Илья Репин. Воспоминания. М.—Л., 1936.
- Государственная Третьяковская галерея. Каталог выставки произведений И. Е. Репина. [Каталог составлен: О. Ляковской, Е. Журавлевой — живопись и скульптура; А. Ульявинской — рисунки и акварель, при консультации заслуженного деятеля искусств И. Грабаря]. [М.], 1936.
- Грабарь И. Репин, т. I—II, М., 1937. Издание второе: М., 1963—1964.
- Бродский И. и Меламуд Ш. Неизвестные работы И. Е. Репина в Куоккале.— «Искусство», 1940, № 5, стр. 23—26.
- Бродский И. и Меламуд Ш. Репин в «Пенатах». Л.—М., 1940.
- Ляковская О. Репин об искусстве.— «Искусство», 1940, № 5, стр. 5—18.
- Дружинин С. Илья Ефимович Репин. [М.], 1944.
- Зильберштейн И. Репин и Горький. М.—Л., 1944.
- Репин в Третьяковской галерее. 229 иллюстраций и каталог. [Каталог составлен Н. Зограф и О. Ляковской]. М., 1944.
- Зильберштейн И. Репин и Тургенев. М.—Л., 1945.
- «Репин. Сборник докладов на конференции, посвященной столетию со дня рождения художника». Под ред. П. Сысоева, А. Замошкина и Г. Жидкова. М., 1947.
- Замошкин А. Неопубликованные рисунки и этюды И. Е. Репина.— «Искусство», 1947, № 6, стр. 78—89.
- Недошивин Г. Образ революционера у Репина.— «Искусство», 1948, № 4, стр. 86—91.
- Машковцев Н. Толстой в произведениях И. Е. Репина. М.—Л., 1948.
- «Художественное наследство. Репин». [Статьи и материалы]. Под ред. И. Грабаря и И. Зильберштейна, т. I—II. М.—Л., 1948—1949.
- Бабенчиков М. И. Репин. М., 1949.
- Замошкин А. Неизвестные рисунки И. Е. Репина.— «Искусство», 1949, № 4, стр. 79—84.
- Зильберштейн И. История одного шедевра. [И. Е. Репин. «Отказ от исповеди»].— «Новый мир», 1950, № 9, стр. 199—222.
- Л. Н. Толстой в рисунках И. Репина. 16 репродукций. М., 1950.
- Недошивин Г. О мастерстве Репина.— «Искусство», 1951, № 3, стр. 23—33.
- И. Е. Репин. 70 репродукций с картин и рисунков. [Альбом]. Под художественной ред. И. Зильберштейна. М., 1951.
- Выставка произведений Ильи Ефимовича Репина. 20 лет со дня смерти. Каталог. [Каталог составлен Н. Власовым]. М., 1951.
- Зильберштейн И. «Арест пропагандиста». Картина И. Е. Репина. М., 1951.
- «Илья Ефимович Репин». Сборник статей под ред. проф. А. А. Федорова-Давыдова. [М.], 1952.
- «И. Е. Репин». Сборник докладов и материалов. Отв. редактор Н. Г. Машковцев. М., 1954.
- Москвинов В. Репин в Москве.— «Труды музея истории и реконструкции Москвы», вып. 6. М., 1954.
- Ляковская О. Илья Ефимович Репин. М., 1955.
- Сарабьянов Д. Илья Ефимович Репин. М., 1955.
- Зограф Н. Картина И. Е. Репина «Запорожцы». К истории создания.— «Искусство», 1955, № 5, стр. 36—42.
- Илья Ефимович Репин. 1844—1930 г. [Альбом. Сост. и автор послесловия М. В. Алпатов]. М., 1955.
- Илья Ефимович Репин. [Альбом. Сост. и автор статьи Д. В. Сарабьянов]. М., 1956.
- Недошивин Г. О мастерстве Репина-портретиста.— В кн.: «Государственная Третьяковская

- галерея. Материалы и исследования», [вып.] 1. [М.], 1956, стр. 163—175.
- Ляско́вская О. и Мальцева Ф. Альбом И. Е. Репина и Ф. А. Васильева в Государственной Третьяковской галерее.— В кн.: «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования», [вып.] 1. [М.], 1956, стр. 176—186. 186.
- Ляско́вская О. 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», [вып.] 1. [М.], 1956, стр. 187—197.
- Илья Ефимович Репин. [Альбом. Сост. и автор вступ. статьи Н. Машковцев]. М., 1957.
- Зингер Л. Картина Репина «В одиночном заключении».— «Творчество», 1957, № 9, стр. 24.
- Илья Ефимович Репин. Каталог выставки. М., 1958.
- Федоров-Давыдов А. Выставка произведений И. Е. Репина.— «Искусство», 1958, № 1, стр. 51—67.
- Ляско́вская О. Произведение И. Е. Репина «Не ждали» и проблема картины в русской живописи второй половины XIX в.— В кн.: «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования», [вып.] 2. [М.], 1958, стр. 97—114.
- Прахов Н. Страницы прошлого. Очерки — воспоминания о художниках. Киев, 1958, стр. 11—45.
- Чуковский К. Репин. Из воспоминаний. М., 1959.
- Москвинов В. Репин на Харьковщине. Харьков. 1959.
- Пророкова С. Репин. М., 1960.
- Немировская М. Работа И. Е. Репина над картиной «Бурлаки на Волге».— «Искусство», 1960, № 6, стр. 44—50.
- Федоров-Давыдов А. Картина И. Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии».— «Искусство», 1960, № 10, стр. 60—66.
- Collander T. Ija Repin. Helsingfors, 1942.
- Plavaček L. Repin. Praha, 1956.
- В. И. Суриков**
- Суриков В. И. Письма. 1868—1916. Письма подготовлены к печати и примечания к ним составлены М. Григорьевой, А. Щекотовой и А. Туруновым. [Автор вводной статьи Н. Машковцев]. М.—Л., 1948.
- IX передвижная выставка.— «Минута», 20 марта 1881 г.
- Короленко В. Две картины.— «Русские ведомости», 16 апреля 1887 г.
- Стасов В. Выставка передвижников.— «Новости и биржевая газета», 1 марта 1887 г.
- Стасов В. Поход наших эстетиков.— «Новости и биржевая газета», 22 мая 1887 г.
- Михеев В. В. И. Суриков.— «Артист», № 16, 1891, кн. 10, стр. 61—67.
- Васнецов В. Памяти В. И. Сурикова.— «Утро России», 8 марта 1916 г.
- Волошин М. Суриков. (Материалы для биографии).— «Аполлон», 1916, № 6—7, стр. 40—63.
- Кончаловский Д. Суриков, как художник-историк.— «Русские ведомости», 28 апреля 1916 г.
- Крутовский В. Василий Иванович Суриков.— «Сибирские записки», Красноярск, 1916, вып. 2, апрель.
- Нестеров М. Памяти В. И. Сурикова.— «Русские ведомости», 8 марта 1916 г.
- Потанин Г. Художник-сибиряк.— «Сибирская жизнь», 1916, № 54, 59.
- Репин И. В. И. Суриков.— «Биржевые ведомости», 1916, 11—12 марта.
- Рерих Н. Суриков.— «Русское слово», 8 марта 1916 г.
- Тепин Я. Суриков.— «Аполлон», 1916, № 4—5.
- Юон К. Вечная слава.— «Утро России», 8 марта 1916 г.
- Яновский В. Суриков и Мусоргский.— «Время», 12 марта 1916 г.
- Глаголь С. [Голоушев С.] В. И. Суриков. (Из встреч с ним и бесед).— «Наша старина», 1917, вып. 2, стр. 58—78.
- Грабарь И. «Юродивый», этюд В. И. Сурикова для картины «Боярыня Морозова».— В кн.: «Кооперация и искусство». М., 1919, стр. 46—49.
- Никольский В. В. И. Суриков. Пг., 1923.
- Никольский В. Суриков. М.—Л., 1925.
- Выставка произведений В. И. Сурикова [в Государственном Русском музее. Вступ. статья П. Нерадовского]. Л., 1927.
- Головин А. Из воспоминаний о В. И. Сурикове.— «Вестник знания», 1927, № 1, стр. 22—26.
- Дурылин С. Сибирь в творчестве В. И. Сурикова. М., 1930.
- Никольский В. Творческие процессы В. И. Сурикова. М., 1934.
- Бакушинский А. Рисунки и акварели Сурикова.— «Советское искусство», 1 марта 1937 г.
- Герасимов С. Замечательный живописец.— «Советское искусство», 5 января 1937 г.
- Василий Иванович Суриков. 1848—1916. Каталог выставки [в Государственной Третьяковской галерее. Каталог составлен А. Галушкиной, А. Лесюк, Е. Котовой. Автор вводной статьи и отв. ред. Н. Щекотов.] М.—Л., 1937.
- Василий Иванович Суриков. 1848—1916. Каталог выставки. [Вступ. статья В. Кеменова]. М.—Л., 1937.
- Грабарь И. Памятные встречи.— «Советское искусство», 11 января 1937 г.
- Кеменов В. Реализм Сурикова.— «Правда», 28 февраля 1937 г.
- Котова Е. Творческий путь (Василий Иванович Суриков).— «Искусство», 1937, № 3, стр. 1—14.
- Машковцев Н. Заметки о картине Сурикова «Боярыня Морозова».— «Искусство», 1937, № 3, стр. 65—86.

- Нестеров М. В. И. Суриков.— «Советское искусство», 1 марта 1937 г.
- Турунов А. Как создавалась картина «Покорение Сибири Ермаком». — «Искусство», 1937, № 3, стр. 87—107.
- Турунов А. и Красноженова М. В. И. Суриков. Иркутск — Москва, 1937 г.
- Федоров-Давыдов А. Певец народа.— «Советское искусство», 29 января 1937 г.
- Федоров-Давыдов А. Творческое наследие Сурикова.— «Народное творчество», 1937, № 2—3, стр. 57—59.
- Чегодаев А. В. И. Суриков.— «Литературная газета», 5 февраля 1937 г.
- Щекотов Н. К истории создания художественного образа у В. И. Сурикова.— «Искусство», 1937, № 3, стр. 15—64.
- Турунов А. Народный быт в зарисовках В. И. Сурикова. К 90-летию со дня рождения В. И. Сурикова (1848—1916).— «Советская этнография», 1938, № 4, стр. 120—133.
- Евдокимов И. Суриков. М.—Л., 1940.
- Гольдштейн С. В. И. Суриков. 1848—1916. М., 1941.
- Гольдштейн С. В. И. Суриков. [К 25-летию со дня смерти].— «Творчество», 1941, № 4, стр. 10—15.
- Григорьева В. В. И. Суриков. 25 лет со дня смерти. [Краткая справка о творчестве художника].— «Что читать?» 1941, № 4, стр. 56—57.
- Кузнецов А. Василий Иванович Суриков. [Иваново], 1943.
- Щекотов Н. Картины В. И. Сурикова. М.—Л., 1944.
- Коненков С. Воспоминания о художнике В. И. Сурикове.— «Огонек», 1947, № 29, стр. 27.
- Каталог выставки произведений В. И. Сурикова. 1848—1948. [Каталог составлен С. Гольдштейн, ред. Г. Жидков]. М.—Л., 1948.
- «В. И. Суриков». К столетию со дня рождения. 1848—1948. М., 1948. (Академия художеств СССР. Вторая научная конференция 27—29 января 1948 г.). Доклады: Кеменов В. Творчество В. И. Сурикова, стр. 16—56; Замошкин А. Мировое значение творчества В. И. Сурикова, стр. 57—79; Машковцев Н. Творческий метод В. И. Сурикова, стр. 80—94; Иогансон Б. Суриков — портретист, стр. 95—106; Сокольников М. Идея и образы «Боярыня Морозовой», стр. 107—126; Ситник К. Суриков и передвижники, стр. 127—140; Гольдштейн С. Произведения В. И. Сурикова в оценке современной ему художественной критики, стр. 141—159.
- Василий Иванович Суриков. 1848—1916, 16 рисунков. [Альбом]. М., 1948.
- Дмитриева Н. «Утро стрелецкой казни». Картина В. И. Сурикова. М.—Л., 1948.
- Кеменов В. Философско-исторические основы творчества Сурикова.— «Искусство», 1948, № 2, стр. 51—63.
- Машковцев Н. Василий Иванович Суриков. 1848—1916. К столетию со дня рождения. М.—Л., 1948.
- Турунов А. В. И. Суриков и его картины. Иркутск, 1948.
- Гольдштейн С. «Утро стрелецкой казни». Картина В. И. Сурикова (1848—1916). М., [1949].
- Дружинин С. «Боярыня Морозова». Картина В. И. Сурикова (1848—1916). М., [1949].
- Кеменов В. Неизвестные работы В. И. Сурикова о Петре I.— «Искусство», 1949, № 6, стр. 78—92.
- Василий Иванович Суриков. Каталог произведений В. И. Сурикова, хранящихся в Красноярском мемориальном доме-музее В. И. Сурикова. Красноярск. [1950].
- Гольдштейн С. В. Суриков. М., 1950.
- Дружинин С. В. И. Суриков. М., 1950.
- [Ельяшевич А.]. «Переход Суворова через Альпы». Картина В. И. Сурикова. Л., [1950].
- Суриков в Третьяковской галерее. 262 илл. и каталог. [Альбом. Сост. С. Гольдштейн и А. Лесюк. Под общей ред. А. Замошкина]. М., 1950.
- Алпатов М. О композиции исторической картины «Меншиков в Березове» В. Сурикова.— «Искусство», 1951, № 4, стр. 63—70.
- Кеменов В. Вновь найденная работа В. И. Сурикова о Петре I и Меншикове.— «Искусство», 1951, № 4, стр. 71—75.
- Юрова Т. К вопросу о замысле картины «Боярыня Морозова» В. И. Сурикова.— «Искусство», 1952, № 1, стр. 81—83.
- Дружинин С. Заметки о колорите картин Сурикова.— «Искусство», 1954, № 4, стр. 49—52.
- Капанова С. Психологический анализ работы художника над картиной.— В кн.: «Психология рисунка и живописи». М., 1954, стр. 142—196.
- Капанова С. Процессы воображения в создании произведений живописи.— В кн.: «Психология рисунка и живописи». М., 1954, стр. 197—224.
- Василий Иванович Суриков. 1848—1916. [Альбом. Сост. и автор послесловия М. Алпатов]. М., 1955.
- Гор Г. и Петров В. Василий Иванович Суриков. [М.], 1955.
- Кеменов В. Композиция картины «Боярыня Морозова».— В его кн.: «Статьи об искусстве». М., 1956, стр. 248—458.
- Кеменов В. Забытая картина В. И. Сурикова (о картине «Посещение царевной женского монастыря»).— В его кн.: «Статьи об искусстве». М., 1956, стр. 425—458.
- Кеменов В. Образ Пугачева в творчестве В. И. Сурикова.— «Искусство», 1962, № 2, стр. 53—57.
- Кеменов В. Работа Сурикова над образом. (Страница в картине «Боярыня Морозова»).— «Художник», 1962, № 4, стр. 38—48.

Кеменов В. Экспрессия и содержание образа у Сурикова. (Образ рыжего стрельца в картине «Утро стрелецкой казни»).— «Творчество», 1962, № 4, стр. 18—21.

Кеменов В. Историческая живопись Сурикова (1870—1880-е годы). М., 1963.

[Суриков В.] «Покорение Сибири Ермаком». [Альбом. Автор текста и сост. С. Коровкевич]. Л., 1963.

Суриков Василий Иванович. [Альбом. Сост. и автор вступ. статьи Д. Сарабьянов]. М., 1963.

Такташ Р. Прототипы и образы картины В. И. Сурикова «Покорение Сибири Ермаком».— «Искусство», 1963, № 4, стр. 58—65.

Кончаловская Н. Дар бесценный. М., 1965.

В. М. Васнецов

- Бартенева С. Под живым впечатлением картин Васнецова. (Из путевых заметок).— «Русское обозрение», 1894, кн. V, стр. 373—376.
- Гр. [Грабарь И.] «Преддверие рая».— «Нива», 1896, № 12, стр. 279—280.
- Марков Е. В храме св. Владимира в Киеве. [Путевые заметки].— «Русский вестник», т. 248, 1897, № 3, стр. 122—136.
- [Стасов В.] Виктор Михайлович Васнецов и его работы. Воспоминания и заметки В. В. Стасова.— «Искусство и художественная промышленность», т. 1, 1898, октябрь—ноябрь, № 1—2, стр. 65—96; № 3, стр. 137—184. То же в кн.: Стасов В. Статьи и заметки, не вошедшие в собрание сочинений, т. II, М., 1954, стр. 154—220.
- Стасов В. Царь Берендей и его палата.— «Искусство и художественная промышленность», т. 1, 1898, октябрь—ноябрь, № 1—2, стр. 97—98.
- Соболев А. Живопись В. М. Васнецова в Киевском соборе. М., 1898.
- Ге П. Выставка В. М. Васнецова.— «Жизнь», 1899, № 3, стр. 225—229.
- Гофштетер И. По художественным выставкам. 1. Выставка Васнецова.— «Возрождение», 1899, № 2, стб. 55—58.
- Конради П. В. М. Васнецов. (По поводу выставки его произведений в Академии художеств).— «Живописное обозрение», 1899, № 12, стр. 235—239.
- Каталог выставки картин В. М. Васнецова 1899 года. СПб., 1899.
- Ростиславов А. Картины В. М. Васнецова.— «Театр и искусство», 1899, № 11, стр. 221—223; № 12, стр. 238—240.
- Стасов В. Мой адрес публике.— «Новости и биржевая газета», 12 февраля 1899 г. То же в кн.: В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах, т. 3. М., 1952, стр. 264—267.
- Строев В. К картине Васнецова «Богатыри»,— «Журнал для всех», 1901, № 5, стб. 585—588.
- Философов Д. Иванов и Васнецов в оценке Александра Бенуа.— «Мир искусства», т. VI, 1901, № 10, стр. 227—233.
- Бенуа А. Ответ г. Философому.— «Мир искусства», т. VI, 1901, № 11—12, стр. 301, 307—308.
- Лазаревский И. В. М. Васнецов.— «Природа и жизнь», 1903, № 5, стб. 447—454.
- Головин Н. Виктор Васнецов. Его жизнь и деятельность. С портретами, снимками с картин, этюдов, акварелей, рисунков пером и карандашом и т. п. СПб.— М., 1905.
- Дедлов В. Киевский Владимирский собор и его художественные творцы. М., 1905.
- Успенский А. Виктор Михайлович Васнецов. М., 1906.
- Н. Н-ва [Николаева Н.] В. М. Васнецов. М., 1913.
- Выставка картин В. М. Васнецова. Исторический музей. М., 1913.
- Русские пословицы и поговорки в рисунках Виктора Михайловича Васнецова. [М., 1913].
- Русские пословицы и поговорки в рисунках В. М. Васнецова и в литературе наших писателей. М., 1914.
- Грабарь И. Виктор Михайлович Васнецов.— «Красная Нива», 15 августа 1926 г., стр. 16—17.
- Государственная Третьяковская галерея. Посмертная выставка картин и рисунков Виктора Васнецова. [Каталог составлен Т. и А. Васнецовыми]. М., 1927.
- Лобанов В. Виктор Васнецов в Абрамцево. М., 1928.
- Бурова Г. Виктор Михайлович Васнецов. 1848—1926 гг.— «Искусство», 1938, № 6, стр. 185—189.
- Моргунов Н. Виктор Васнецов. М.— Л., 1940.
- Щекотов Н. «Богатыри». Картина Виктора Васнецова. М.— Л., 1943.
- Лебедев А. Виктор Михайлович Васнецов. 1848—1926. М.— Л., 1955.
- Орлова М. Русский народный эпос и сказка в живописи. (К 100-летию со дня рождения В. М. Васнецова).— «Искусство», 1948, № 3, стр. 47—55.
- Каталог выставки произведений В. М. Васнецова (из частных собраний), посвященной столетию со дня рождения художника. [Каталог составлен О. Лясковской и Н. Власовым]. М., 1948.
- Васнецов М. Русский художник Виктор Михайлович Васнецов. Прага, 1948.
- Васнецов Виктор Михайлович (1848—1926). Описание документальных материалов личного фонда № 716. (Центральный государственный литературный архив СССР). Под ред. А. Щекотовой. М., 1949.
- Холодовская М. В. Васнецов. М., 1949.
- Амшинская А. «Аленушка» — картина В. М. Васнецова. М., 1955.
- Грабарь И. «Каменный век». Монументально-декоративный фриз В. М. Васнецова в Государ-

- етвенном историческом музее.— «Труды Государственного исторического музея. Памятники культуры», вып. XX. М., 1956.
- Моргунов Н. и Моргунова-Рудницкая Н. Картина В. М. Васнецова «После побоища Игоря Святославича с половцами». — В кн.: «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования», [вып.] 1. М., 1956, стр. 114—127.
- Галеркина О. Художник Виктор Васнецов. Л., 1957.
- Виктор Михайлович Васнецов. [Альбом. Вступ. статья А. Лебедева]. М., 1957.
- Лобанов В. Дом-музей художника В. М. Васнецова. [М., 1957].
- Осокин В. В. Васнецов. М., 1959.
- Каталог Дома-музея Виктора Михайловича Васнецова. [Каталог составлен И. Гладышевой, редактор Т. Васнецова]. [М.], 1959.
- Лобанов В. Виктор Васнецов в Москве. [М.], 1961.
- Лобанов В. Виктор Васнецов. М., 1962.
- Моргунов Н. и Моргунова-Рудницкая Н. Виктор Михайлович Васнецов. Жизнь и творчество. М., 1962.
- В. Д. Поленов**
- Хрущов И. Очерк жизни и деятельности В. Д. Поленова. СПб., 1879.
- Соболев А. Евангельская эпоха в картине В. Д. Поленова «Христос и грешница». Опыт художественной критики и пояснения картины. М., 1887.
- Г. Библейские мотивы в русской школе. (По поводу новых картин Поленова и Семирадского). — «Русский вестник», 1887, № 9, стр. 394—408.
- Собко Н. Поленов Василий Дмитриевич. — В кн.: Собко Н. Словарь русских художников... с древнейших времен до наших дней (XI—XIX вв.), т. III, вып. 1. СПб., 1899, стр. 336—372.
- Глаголь С. [Голоушев С.]. Русские художники Илья Ефимович Репин и Василий Дмитриевич Поленов. — «Журнал для всех», 1901, № 10, стр. 1214—1219; № 11, стр. 1375—1380.
- Лазаревский И. Василий Дмитриевич Поленов. (К тридцатилетию его художественной деятельности). — «Новый мир», 1901, № 71, стр. 415—417.
- Лазаревский И. Василий Дмитриевич Поленов. — «Природа и жизнь», 1903, № 4, стб. 343—352.
- Немо. Несколько слов о выставке картин В. Д. Поленова. — «Московский еженедельник», 1909, № 18, стр. 55—58.
- Выставка картин члена ТПХВ В. Д. Поленова. На стр. перед каталогом: картины «Из жизни Христа». [Б. м., б. г.].
- Каталог художественной выставки современного русского искусства в помещении Казанской художественной школы. Казань, 1909.
- Художественный салон. Выставка картин академика В. Д. Поленова: «Из жизни Христа». М., 1914.
- Ремезов А. Жизнь Христа в трактации современного художника. К выставке картин академика В. Д. Поленова: «Из жизни Христа». Сергиев-Посад, 1915.
- Каталог юбилейной выставки произведений В. Д. Поленова. [В Государственной Третьяковской галерее]. 1844—1924. М., 1924.
- Лобанов С. Поленов и Левитан. М., [1925].
- Голлербах Э. Творчество В. Д. Поленова. (1844—1927). — «Вестник знания», 1927, № 15, стб. 929—932.
- Моргунов Н. Русские художники и 9 января 1905. Из музейных архивов. — «Искусство в массы», 1930, январь, № 1 [9], стр. 22—24.
- Воинов В. Василий Дмитриевич Поленов. (1844—1927). М., 1930.
- Ляскова О. В. Д. Поленов. 1844—1927. [М.], 1946.
- Народный художник Республики, академик Василий Дмитриевич Поленов. 1844—1927. [Каталог выставки в Государственной Третьяковской галерее]. М., 1950.
- «Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания». Сост. Е. Сахарова. М.—Л., 1950.
- Василий Дмитриевич Поленов. [Альбом. Вступ. статья И. Раздобревой]. М., 1958.
- Юрова Т. Василий Дмитриевич Поленов. М., 1961.
- «Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художника». [Сост. Е. Сахарова]. М., 1964.
- Театрально-декорационное искусство**
- Общие труды**
- Толстой А. Проект постановки на сцену трагедии «Смерть Иоанна Грозного». СПб., [1866].
- Боборыкин П. Театральное искусство. СПб., 1872.
- Серова В. Воспоминания. СПб., 1890.
- Стасов В. «Руслан и Людмила» М. И. Глинки. К 50-летию этой оперы на сцене. — «Ежегодник императорских театров. Сезон 1891—1892 гг.». СПб., 1893, стр. 289—343.
- Шестакова Л. Былое М. И. Глинки и его родителей. — «Ежегодник императорских театров. Сезон 1892—1893 гг.». СПб., 1894, стр. 427—457.
- Стасов В. [Статьи разных лет о театральных постановках]. — Собрание сочинений. 1847—1886, т. III. СПб., 1894, стб. 185—190, 202—206, 235—241, 241—244, 285—291, 291—292, 359—360, 364—367, 925—935, 935—948.
- Няльский А. Закулисная хроника. СПб., 1897.
- Стасов В. Московская частная опера в Петербур-

ге.—«Новости и биржевая газета», 4 апреля 1898 г.

Стасов В. Русские и иностранные оперы, исполнявшиеся на императорских театрах в России в XVIII и XIX столетиях. СПб., 1898.

К 25-летию частной оперы в Москве.— «Кривое зеркало», 1910, № 2, стр. 12—13.

Степанов В. Опыт словаря декораторов. Пг., 1915.

Поленова Н. Абрамцево. М., 1922.

Всеволодский В. [Гернгросс]. История русского театра, т. II. Л.—М., 1929.

Гнедич П. Книга жизни. Воспоминания. 1855—1918. Л., 1929.

Ленский А. Статьи, письма, записки. [М.—Л.], 1935.

Немирович-Данченко В. Из прошлого, [М.—Л.], 1936.

Шкафер В. Сорок лет на сцене русской оперы. Л., 1936.

Станиславский К. Художественные записки. 1877—1892. М.—Л., 1939.

Гиляровская Н. Русский исторический костюм для сцены. М.—Л., 1945.

Мамонтов В. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. М., 1951.

В. А. Гартман

Стасов В. Виктор Александрович Гартман.— «С.-Петербургские ведомости», 31 декабря 1873 г.

В. Г. Шварц

См. библиографию к разделу «Историческая живопись».

М. И. Бочаров

Бочаров М. И. [Некролог].— «Всемирная иллюстрация», 1895, № 1382, стр. 71.

Бочаров М. И. Академик живописи. Некролог.— «Исторический вестник», т. 61, 1895, № 9, стр. 829.

Бочаров М. И. Некролог.— «Новое время», 14 июля 1895 г.

Пonomарев Е. Памяти Михаила Ильича Бочарова.— «Ежегодник императорских театров. Сезон 1894—1895 гг.». СПб., 1896, стр. 388—396.

Дульский П. Сгоревший занавес Бочарова в Казанском городском театре.— «Казанский музейный вестник», 1920, № 3—4, стр. 65—69.

Каталог выставки. М. И. Бочаров. 1831—1895. Казань, 1924.

Прыгунов М. и Гиляровская Н. М. И. Бочаров. Казань, 1925.

М. А. Шишков

[Шишков М. и Шарлемань А.]. «Борис Годунов» — рисунки декораций к трагедии Пушкина, составленные для русской сцены императорских

петербургских театров и рисованные на камне декоратором академиком Шишковым. Сцены составлены и рисованы профессором А. И. Шарлеманем, изд. М. И. Шишковым, литографии Ильяна. СПб., 1870.

М. А. Шишков. [Некролог].— «Новости и биржевая газета», 20 июня 1897 г.

М. А. Шишков.— «Нива», 1897, № 26, стр. 624.

М. А. Шишков. [Некролог].— «Правительственный вестник», 20 июня 1897 г.

М. А. Шишков. [Некролог].— «Театр и искусство», 1897, № 25, стр. 455—456.

К. Ф. Вальц

Гридин Ф. К. Ф. Вальц.— «Московская газета», 3 октября 1911 г.

Вальц К. Шестьдесят пять лет в театре. Л., 1928.

В. М. Васнецов

См. библиографию к разделу «В. М. Васнецов».

В. Д. Поленов

См. библиографию к разделу «В. Д. Поленов».

А. М. Васнецов

Беспалова Л. Аполлинарий Михайлович Васнецов. М., 1950.

В. А. Симов

Некрасова О. В. А. Симов. М., 1952.

Гремиславский И. Композиция сценического пространства в творчестве В. А. Симова. М., 1953.

А. С. Янов

«Обозрение деятельности императорских сцен».— «Ежегодник императорских театров. Сезон 1891—1892 гг.». СПб., 1893, стр. 103—104; 120—123; 128.

А. С. Янов. [Некролог].— «Обозрение театров», 27 марта 1918 г.

Гравюра и иллюстрация 1870—1880-х годов

И. И. Шишкин

См. библиографию к разделу «Пейзаж».

В. Е. Маковский

См. библиографию к разделу «Жанровая живопись 1870—1880-х годов».

И. П. Пожалостин

[Пожалостин И.]. Жизнь и труды академика-гравера на меди Ивана Петровича Пожалостина.— «Русская старина», т. XXXI, 1881, № 8,

стр. 569—599; т. XXXII, 1881, № 9, стр. 111—136; № 10, стр. 351—376.

Виноградов С. Памяти И. П. Пожалостина. Рязань, 1912.

Голлербах Э. И. П. Пожалостин.— «Жизнь искусства», 1919, № 181—182. [от 5 и 6 июня].

Быховская И. А. Иван Петрович Пожалостин. 1837—1909.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 229—237.

И. Е. Репин

См. библиографию к разделу «И. Е. Репин».

Л. А. Серяков

Собко Н. Жизнь и произведения гравера Л. А. Серякова, 1824—1881.— «Русская старина», т. XXX, 1881, № 2, стр. 423—442; т. XXXI, 1881, № 7, стр. 307—324.

Юрасов Н. Лаврентий Авксентьевич Серяков. [Некролог].— «Русская старина», т. XXX, 1881, № 3, стр. 681—688.

Варшавский Л. Лаврентий Авксентьевич Серяков. 1824—1888.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 143—158.

П. П. Соколов

Коростин А. Петр Соколов. М., 1949.

Кравченко К. Петр Петрович Соколов. М., 1951.

Спицина О. Петр Петрович Соколов. 1821—1899. М., 1953.

Главе второй

Скульптура

Общие труды

В. С. [Стасов В.]. Русская живопись и скульптура на лондонской выставке.— «С.-Петербургские ведомости», 25 июля 1872 г.

То же в кн.: В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах, т. 1. М., 1952, стр. 219—226.

В. С. [Стасов В.] Еще о наших картинах и скульптурах на лондонской выставке.— «С.-Петербургские ведомости», 24 августа 1872 г.

То же в кн.: В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах, т. 1, стр. 226—232.

Стасов В. Скульптурные выставки.— «С.-Петербургские ведомости», 7 ноября 1872 г.

То же в кн.: В. Стасов. Избранные произведения в трех томах, т. 1, стр. 232—239.

Врангель Н. История скульптуры.— В кн.: И. Грабарь [ред.]. История русского искусства, т. V. М., [1911].

[Исаков С.] Имп. Академия художеств. Музей. Русская скульптура. [Каталог]. [Пг., 1915].

Терновец Б. Русские скульпторы. М., [1924], стр. 26—47.

Преснов Г. Путеводитель. Государственный Русский музей. Скульптура. Л.—М., 1940.

Ленинград. Монументальная и декоративная скульптура XVIII—XIX веков. [Альбом. Сост. И. Крестовский, Е. Петрова, Н. Белехова. Сопроводит. текст Е. Петровой]. М.—Л., 1951, стр. 53, 65, 87—93.

Государственный Русский музей. Скульптура XVIII—XX веков. [Альбом. Сост. Т. Попова]. М., 1958.

Ермонская В. Русские скульпторы второй половины XIX века. Путеводитель по выставке. М., 1958.

Н. А. Лаверецкий

Самойлов А. Николай Акимович Лаверецкий. 1837—1907.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 357—368.

С. И. Иванов

Труды академика-скульптора Сергея Ивановича Иванова. [Альбом. Сост. Л. Разумихин], вып. 1. М., 1904.

Шмидт И. Сергей Иванович Иванов. 1828—1903.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 333—342.

Ф. Ф. Каменский

Самойлов А. Федор Федорович Каменский. 1836—1913.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века». М., 1958, стр. 343—356.

М. А. Чижев

«Крестьянин в беде», группа М. А. Чижева.— «Вестник изящных искусств», т. III, 1885, № 3, стр. 267.

Ермонская В. Скульптор Матвей Афанасьевич Чижев. 1838—1916. (К сорокалетию со дня смерти).— В кн.: «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования», [вып.] 1. М., 1956, стр. 152—162.

Самойлов А. Матвей Афанасьевич Чижев. 1838—1916. В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века», I. М., 1962, стр. 503—518.

А. Л. Обер

Иллюстрированный каталог скульптурной выставки Е. А. Лансере и А. Л. Обера в имп. Обществе по-

одрения художеств. Составил и издал Н. Собко. СПб., 1886.
«Скульптурные работы А. Л. Обера». СПб., 1891.

Е. А. Лансере

- Иллюстрированный каталог скульптурной выставки Е. А. Лансере и А. Л. Обера. Составил и издал Н. Собко. СПб., 1886.
Каталог выставки картин и этюдов Алексея Петровича Боголюбова и скульптуры Евгения Александровича Лансере. (1848—1886). 100 лет со дня рождения. М., 1949.
Федоров Б. Евгений Александрович Лансере. (1848—1886).— «Искусство», 1949, № 4, стр. 74—78.
Шмидт И. Евгений Александрович Лансере. 1848—1886. М.— Л., 1954.
Хас-Булат Аскар-Сарыджа. Скульптор-анималист. (О творчестве Е. А. Лансере).— «Коневодство и конный спорт», 1962, № 1, стр. 35—37.

Л. В. Позен

Владич Л. Леонид Владимирович Позен. Киев, 1961.

И. Я. Гинцбург

- Гинцбург И. Художники в гостях у Л. Н. Толстого.— «Голос минувшего», 1916, № 11, стр. 191—197.
Гинцбург И. Из прошлого. [Воспоминания]. Л., 1924.
Райхинштейн М. Некролог. Скульптор И. Я. Гинцбург.— «Искусство», 1939, № 1, стр. 180—181.
Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма. [Сост. Е. Маслова]. Л., 1961.

М. М. Антокольский

- Стасов В. Новая русская статуя. (О статуе М. Антокольского «Иван Грозный»).— «С.-Петербургские ведомости», 13 февраля 1871 г.
См. также: В. Стасов. Избранные сочинения в трех томах, т. 1. М., 1952, стр. 199—202.
Булгаков Ф. Альбом русской скульптуры. Произведения профессора М. М. Антокольского. СПб., 1893.
Чехов А. Отрывок из письма П. Ф. Иорданову от 16 апреля 1898 г. о М. Антокольском.— В кн.: А. Чехов. Собрание сочинений, т. 12. М., 1964, стр. 203—204.
Стасов В. Марк Матвеевич Антокольский.— «Вестник Европы», 1902, № 8, стр. 835—846.
То же в кн.: В. Стасов. Статьи и заметки, не вошедшие в собрание сочинений, т. II. М., 1954.
Рашковский Н. Антокольский Марк Матвеевич — скульптор.— В кн.: Н. Рашковский.

Современные русско-европейские деятели. (Представители религии, науки, литературы, искусства и обществ. жизни). Биографические очерки и характеристики, вып. 1. Одесса, 1899, стр. 7—12.

Алферов А. Марк Матвеевич Антокольский. М., 1905.

Гинцбург И. Статуя Ивана Грозного.— «Искусство», 1936, № 2, стр. 120—124.

Гинцбург И. М. М. Антокольский. (1843—1902. Воспоминания о скульпторе).— «Рабочий и театр», 1937, № 7, стр. 47.

Будылина-Кафка М. «Первопечатник» М. Антокольского. [К истории работы скульптора над эскизом памятника].— «Искусство», 1938, № 1, стр. 125—127.

Ситник К. Великий русский ваятель. К столетию со дня рождения М. М. Антокольского.— «Литература и искусство», 23 октября 1943 г.

Варшавский Л. Антокольский Марк Матвеевич. 1843—1902. М.— Л., 1944.

Дружинин С. Антокольский об искусстве и своем творчестве.— «Искусство», 1952, № 4, стр. 61—62.

Лунин Б. Скульптура Антокольского в Таганроге. [Памятник Петру I 1903 г.].— «Дон», 1954, № 3, стр. 225—231.

Антокольский Марк Матвеевич. [Альбом. Составители и авторы вступ. статьи М. Овчинникова и Л. Фадеева]. М., 1959.

Лебедев А. М. М. Антокольский и В. В. Стасов.— «Искусство», 1959, № 1, стр. 49—55.

Антокольский Марк Матвеевич. [Альбом. Вступ. статья В. Шалимовой]. М., 1960.

Варшавский Л. Марк Матвеевич Антокольский. 1843—1902.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века», I. М., 1962, стр. 519—536.

Ермонская В. Вседневное и трагическое. (К истории создания скульптором М. Антокольским памятника Ивану Грозному, 1875. В помощь изучающим историю искусства).— «Художник», 1963, № 6, стр. 39—43.

М. О. Микешин

[Кротков В.]. Описание памятника тысячелетию России, воздвигнутого в Новгороде, с обозначением всех фигур, изображений и украшений, на нем находящихся. Собрал из верных источников В. Кротков. М., 1862.

Полонский А. Памятник тысячелетия России. (С описанием и рисунком памятника, жизнеописанием всех лиц (числом 106), изображенных на нем, и 9 портретами некоторых из них). СПб., 1862.

Памятник Екатерине II. [Для Царского Села].— «Русская старина», 1873, № 11, стр. 634—648.

- Звальд А. Воспоминания о М. О. Микешине.— «Исторический вестник», т. 89, 1897, № 9, стр. 806.
- Микешин М. Описание проекта памятника императрице Екатерине II [в Екатеринодаре]. СПб., 1905.
- Алекин Г. Тайна тысячелетия. (О памятнике 1000-летия России М. Микешина).— «Ленинград», 1941, № 7, стр. 14—15.
- Упатчев В. Восстановление памятника «Тысячелетие России» в Новгороде.— «Архитектура и строительство Ленинграда», 1946, № 6, стр. 45.
- Познанский В. и Пушкарев Л. Из истории сооружения памятника Богдану Хмельницкому в Киеве. (1870—1888 гг.). В кн.: «Доклады и сообщения Института истории Академии наук СССР», вып. 2, 1954, стр. 98—108.
- Белогорцев И. М. О. Микешин. К 120-летию со дня рождения и 60-летию со дня смерти.— «Литературный Смоленск», 1955, № 14, стр. 345—352.
- Парамонов А. Памятник Богдану Хмельницкому. (История создания памятника).— «Труд», 9 февраля 1961 г.

А. М. Опекушин

- Грот Я. Исторический очерк сооружения памятника Пушкина.— В кн.: «Труды Я. К. Грота. Очерки из истории русской литературы», т. III. СПб., стр. 163—173.
- Варшавский Л. Александр Михайлович Опекушин, 1841—1923. М.—Л., 1947.
- Беляев Н. Александр Михайлович Опекушин. [Ярославль], 1949.
- Беляев Н. и Шмидт И. Александр Михайлович Опекушин. 1841—1923. М., 1954.
- Скребков А. Неизвестный рисунок Опекушина. (Эскиз скульптурной группы. 1870 г.).— «Искусство», 1957, № 2, стр. 76.

К главе третьей

Архитектура и художественная промышленность

Архитектура

- Стасов В. Двадцать пять лет русского искусства. Наша архитектура.— Избранные сочинения в трех томах, т. II. М., 1952, стр. 499—522.
- Художественный архитектурный альбом. СПб., 1868—1874.
- Волгунов И. Альбом чертежей общего расположения путей, зданий и мостовых сооружений существующих в России железных дорог. М., 1872.
- Собко Н. Виктор Александрович Гартман. СПб., 1874.
- Рошефор [Н] де. Архитектурные беседы.— «Зодчий», 1874, № 4, стр. 42.

- Даль Л. Строительная деятельность Москвы.— «Зодчий», 1876, № 4, стр. 39—41.
- Султанов Н. Возрождение русского зодчества.— «Зодчий», 1881, № 2, стр. 9—11.
- Каминский А. Художественный сборник работ русских архитекторов, вып. 1—6. М., 1890—1893.
- Быковский К. О значении изучения древних русских памятников для современного зодчества.— «Зодчий», 1893, № 1, стр. 2—4.
- Размадзе А. Торговые ряды на Красной площади в Москве. Киев, 1894.
- Максимов А. Материалы к истории двадцатилетней деятельности С.-Петербургского общества архитекторов. СПб., 1895.
- «Спутник зодчего по Москве». Под ред. И. Машкова. М., 1895.
- Историческая записка о деятельности Московского архитектурного общества за первые тридцать лет его существования. 1867—1897. М., 1897.
- «Шарль Гарнье».— «Неделя строителя», 1898, № 33, стр. 169.
- «Н. Л. Бенуа».— «Неделя строителя», 1898, № 51, стр. 322.
- «Д. И. Гримм».— «Зодчий», 1898, № 11, стр. 81—85.
- Барановский Г. Архитектурная энциклопедия второй половины XIX века, т. 1—7. СПб., 1902—1908.
- «Граф де Рошефор».— «Зодчий», 1905, № 8, стр. 98.
- Красовский М. Памяти Н. В. Султанова.— «Зодчий», 1908, № 37, стр. 343.
- Михайловский И. Памяти И. Е. Забелина.— «Зодчий», 1909, № 4, стр. 37—38.
- В. М. Памяти И. П. Ропета. (1845—1908).— «Зодчий», 1909, № 3, стр. 29—30.
- Путеводитель по Москве. Под ред. И. Машкова. М., 1913.
- Хомутецкий Н. Русское зодчество второй половины XIX и начала XX веков и социальная природа советской архитектуры.— В кн.: «Научные труды Ленинградского инженерно-строительного института», вып. 10. М.—Л., 1951.
- Бунин А. История градостроительного искусства, т. 1. М., 1953, стр. 477—486.
- Ильин М. Архитектура Москвы.— В кн.: «История Москвы», т. IV. М. 1954, стр. 823—835.
- Тихомиров Н. Архитектура подмосковных усадеб. М., 1955.
- «История русской архитектуры», изд. 2. М., 1956, стр. 521—558.
- Хомутецкий Н. Русские зодчие и строители в развитии строительной техники. Л., 1956.
- Бартенев И. Архитектура Петербурга.— В кн.: «Очерки истории Ленинграда», т. II. М.—Л., 1957, стр. 793—809.
- Хомутецкий Н. Архитектура России с середины XIX века по 1917 год.— «Известия высших учебных заведений. Строительство и архитектура». Новосибирск, 1960.
- «Москва. Архитектурный путеводитель». М., 1960.

Художественная промышленность

Общие труды

- Самойлов Л. Обзорение Лондонской всемирной выставки по главным отраслям мануфактурной промышленности. СПб., 1852.
- Указатель Санктпетербургской выставки русских мануфактурных произведений 1861 г. СПб., 1861.
- Указатель Всероссийской мануфактурной выставки 1870 года в С.-Петербурге. СПб., 1870.
- Солнцев Ф. Моя жизнь и художественно-археологические труды.— «Русская старина», т. XVI, 1876, № 6, стр. 273.
- Отчет о Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве, т. 1. СПб., 1884.
- Подробный указатель по отделам Всероссийской художественно-промышленной выставки 1896 года в Нижнем-Новгороде. М., 1896.
- Всероссийская художественно-промышленная выставка 1896 года в Нижнем-Новгороде. СПб., 1896.
- Всероссийская промышленная и художественная выставка 1896 года в Нижнем-Новгороде. СПб., 1897.
- Бартенев П. Большой кремлевский дворец. Путеводитель. М., 1912.
- Московский Кремль. [Альбом]. М., 1958.
- Соколова Т. Зимний дворец. Краткий историко-архитектурный очерк. Л., 1958.
- Пилявский В. Зимний дворец. Л., 1960.

Работы по отдельным видам художественной промышленности

Бронза, чугун

- Радин А. Каслинские мастера. Челябинск, 1936.
- Соловьев К. Русская осветительная арматура. М., 1950.
- Соболевский Б. Касли. Свердловск, 1957.
- Левинсон Н. и Гончарова Л. Русская художественная бронза. Декоративно-прикладная скульптура XIX в.— «Труды Государственного исторического музея», вып. XXIX. М., 1958.

Камень

- Макаров В. Цветной камень в собрании Эрмитажа. Л., 1938.
- Ефимова Е. Русский резной камень в Эрмитаже. Л., 1951.
- Ферсман А. Очерки по истории камня. М., 1954.

Фарфор

- Федченко Г. Гончарное производство.— В кн.: «Обзор различных отраслей мануфактурной промышленности России», т. 1. СПб., 1862, стр. 327—391.

Матисен Н. Атлас мануфактурной промышленности Московской губернии. М., 1872.

Исаев А. Промыслы Московской губернии, т. II. М., 1876.

Яковлев Ф. Краткий очерк развития фарфорового производства в России. М., 1882.

Токмаков И. Историко-статистические сведения о производстве фарфоровых и фаянсовых изделий на фабрике тов-ва М. С. Кузнецова. М., 1893.

Селезнев В. Производство и украшение глиняных изделий в настоящем и прошлом. СПб., 1894.

Императорский фарфоровый завод. 1744—1904. СПб., [1907].

Селиванов А. Фабричные марки на фарфорово-фаянсовых изделиях в России, быв. царстве Польском и Финляндии. Рязань, 1911.

Салтыков А. Гжельская керамика. М., 1949.

Эмме Б. Русский художественный фарфор. М.—Л., 1950.

Салтыков А. Русская керамика. Пособие по определению памятников материальной культуры XVIII—начала XIX вв. М., 1952.

Салтыков А. Майолика Гжели. М., 1956.

Государственный музей керамики и усадьба «Кусково XVIII века». Фарфор. М., 1958.

Folnesisch J. Petersburger Porcellan.— «Kunst und Kunsthandwerk», 1907, N IX.

Demaison M. Un exposition retrospective a. St. Petersbourg.— «Les arts», 1908, VII, N 9.

Casale L. Russian Porcelain.— «Connaissance», 1908, N XX.

Bredt E. Die kaiserlich russische Porcellanmanufaktur in St. Petersburg. 1794—1904.— «Die Kunst», 1908, N XVIII.

Lukomskij G. Russisches Porcellan 1744—1923. Berlin, 1924.

Стекло

Селезнев В. Обзор новейших успехов стеклоделия. СПб., 1892.

150 лет Никольско-Бахметьевского завода князя А. Д. Оболенского. СПб., 1914.

Большева К. К истории мальцевского стекольного производства.— «Временник отдела изобразительного искусства Гос. института истории искусств», 1927, стр. 194—203.

Безбородов М. Очерки по истории русского стеклоделия. М., 1952.

Левинсон Е., Смирнов Б., Шелковников Б., Энгелис Ф. Художественное стекло и его применение в архитектуре. Л.—М., 1953.

Полторацкий В. Гнездо хрустального гуся. М., 1959.

Качалов Н. Стекло. М., 1959.

Шелковников Б. Художественное стекло Л., 1962.

Ткани

- Несытов И. Колористы и набойщики Владимирской губернии.— В кн.: Владимирский историко-статистический сборник. Владимир, 1869, стр. 36—75.
- Историко-статистический обзор промышленности России, т. 2, вып. 1. СПб., 1883.
- Гарелин Я. Город Иваново-Вознесенск или бывшее село Иваново и Вознесенский посад (Владимирской губернии), т. 2. Шуя, 1885, стр. 173—225.
- Товарищество Никольской мануфактуры «Саввы Морозова сын и К^о». Ко Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 года в Нижнем-Новгороде. М., 1896.
- Двадцатипятилетие товарищества ситценабивной мануфактуры «Эмиль Циндель» в Москве. 1874—1899. Историко-статистический очерк. М., 1899.
- Прохоровская Трехгорная мануфактура в Москве. 1799—1899. Историко-статистический очерк. М., 1900 г.
- Иоксимович Ч. Мануфактурная промышленность в прошлом и настоящем, т. 1. М., 1915.
- Материалы к истории Прохоровской Трехгорной мануфактуры и торгово-промышленной деятельности семьи Прохоровых. 1799—1915. М., 1916.
- Соболев Н. Очерки по истории украшения тканей. М.—Л., 1934.
- Глебов Ю., Соколов В. История фабрики Большой Ивановской мануфактуры. Иваново, 1952.
- Левинсон-Нечаева М. Положение и быт рабочих текстильной промышленности Московской губернии во второй половине XIX века.— «Труды Государственного исторического музея», вып. XXIII. М., 1953, стр. 155—171.

К главе четвертой

Народное зодчество и народное искусство

Народное зодчество

- Билибин И. Остатки искусства в русской деревне.— «Журнал для всех», 1904, № 10, стр. 609—618.
- Едомский М. О крестьянских постройках на севере России. СПб., 1913.
- Воронов В. Крестьянское искусство. М., 1925.
- Воронов В. Народная резьба. М., 1933.
- Званцев М. Домовая резьба. М., 1935.
- Забелло С., Иванов В., Максимов П. Русское деревянное зодчество. М., 1942.
- Ащепков Е. Русское народное зодчество в Западной Сибири. М., 1950.
- Маковецкий И. Памятники народного зодчества Верхнего Поволжья. М., 1951.
- Маковецкий И. Памятники народного зодчества Среднего Поволжья. М., 1954.
- Ковальчук Н. Деревянное зодчество. Горьковская область. М., 1955.
- Бломквист Е. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов.— В кн.: «Восточно-сибирский этнографический сборник». М., 1956, стр. 128—142.
- Званцев М. Народная резьба. Горький, 1957.
- Маковецкий И. Архитектура русского народного жилища. М., 1962.

Народное искусство

- Бенуа А. Русские народные игрушки. СПб., 1905.
- Бобринский А. Народные русские деревянные изделия. Предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода. М., 1910—1912.
- Кустарная промышленность России, т. 1. СПб., 1913.
- Деньшин А. Вятская глиняная игрушка в рисунках. М., 1917.
- Истомин П. Современное народное искусство на Севере.— В сб.: «На Северной Двине». Архангельск, 1924, стр. 150—164.
- Введенский Д. У Сергиевского игрушечника. Материалы по истории и экономике московской кустарной промышленности. [М.], 1926.
- Деньшин А. Вятские старинные глиняные игрушки. Вятка, 1926.
- Церетелли Н. Русская крестьянская игрушка. М., 1933.
- Соболев Н. Русская народная резьба по дереву. М., 1934.
- Званцев М. Домовая резьба. М., 1935.
- Василенко В. Северная резная кость. М., 1936.
- Диндес Л. Русская глиняная игрушка. Происхождение, путь исторического развития. М.—Л., 1936.
- Народное искусство СССР в художественных промыслах, т. 1. М.—Л., 1904. [Статьи А. Бакушинского, В. Воронова, В. Василенко, Г. Жидкова, М. Шиллинга, Н. Мизинова].
- Василенко В. Северная резная кость. (Холмогоры, Тобольск, Чукотия). М., 1947.
- Вишневская В. Хохломская роспись по дереву. М., 1951.
- Рехачев М. Северная чернь. Архангельск, 1952.
- Крюкова И. Русская народная резьба по кости. М., 1956.
- Работнова И. Русское народное кружево. М., 1956.
- Аверина В. Городецкая резьба и роспись. Горький, 1957.
- Жегалова С. Русская деревянная резьба XIX века. М., 1957.
- Званцев М. Народная резьба. Горький, 1957.
- Народное искусство. Каталог составлен О. Кругловой. Загорск, 1957.
- Попова О. Русская народная керамика. М., 1957.
- Просвиркина С. Русская деревянная посуда. М., 1957.

Работнова И., Яковлева В. Русская народная вышивка. М., 1957.

Василенко В. Искусство Хохломы. М., 1959.

Виноградов Н. Пряники.—«Декоративное искусство», 1959, № 6, стр. 34—36.

Суслов И. Ростовская эмаль. Ярославль, 1959.

«Русское народное искусство». Л., 1959.

Содержание: Каменская М. Основные особенности русского народного искусства, стр. 3—14; Богуславская И. Резьба по дереву, стр. 15—27; Паньшина И. Роспись по дереву,

стр. 28—37; Паньшина И. Русская народная керамика, стр. 38—43; Тарановская Н. Игрушка, стр. 44—51; Тарановская Н. Художественный металл, стр. 52—56; Тарановская Н. Художественная резьба по кости, стр. 57—60; Богуславская И. Ткань и набойка, стр. 61—66; Фалеева В. Вышивка и кружево, стр. 67—78; Фалеева В. Советское народное искусство, стр. 79—93.

Дьяконов Л. Дымковские глиняные, расписные. [Л., 1965].



УКАЗАТЕЛЬ¹



- Абрамцево, музей-усадьба 103, 105, 106, 136, 175, 177, 264, 265, 355, 390, 410, 412
Аввакум, протопоп 51
Авгарь, князь Эдесский 10
Аверина В. И. 417
Австрия 61
Агин А. А. 185, 207, 208
Агриппа (Ирод), царь Иудей 12, 18, 19
Адарюков В. Я. 188, 189, 382
Азия 399
Азия Средняя 225
Айвазовский И. К. 223, 402
академическое искусство; академизм 9, 10, 12, 16, 18—20, 142, 213—218, 220, 222, 227—229, 234, 236, 238, 247, 248
акварель 39, 40, 44, 62, 63, 82, 83, 98, 100, 153—155, 157, 160, 161, 164, 169, 171, 173—175, 177, 179, 181, 198, 199, 201—203, 393, 397, 398, 408, 410
Аладова Е. В. 392
Александр Невский 244
Александр II, имп. 22, 32, 268, 320
Александр III, имп. 68, 268
Александров Н. А. («Сторонний зритель») 32, 398, 401, 403, 405, 406
Алексей Михайлович, царь 23, 34, 46—48, 68, 303
Алексей Петрович, царевич 7, 398
Алехин Г. 415
Алеша Попович, богатырь 114—116
Алконост, сказочная птица 112, 356
Алтаев А. (Ямщикова М. В.) 400, 402
Алтай 312
Алпатов М. В. 55, 392, 400, 407, 409
Алферов А. Д. 414
Альпы 32, 77—80, 409
Америка (США) 144, 219
Амшинская А. М. 410
Андреев А. Н. 404
Андреев И. П. 163
Андреева Л. В. 302
Андреев-Бурлак В. Н. 198
Андреевский Е. К. 394
Андриолли, Эльвио 94
Андроникова М. И. 403
анималистическое искусство 200, 223, 225, 251, 310
ансамбль в архитектуре; архитектурный комплекс 253, 254, 261, 276, 277, 279, 286, 294, 295
античность; античная тема в искусстве 12, 178, 179, 213, 214, 240, 241, 308
Антокольский М. М. 94, 143, 218, 226—247, 249, 254, 390, 413
«Аполлон», журнал 8, 24, 394, 399, 408
Арнольд М. Ю. 296
Артюхова А. 394
Архангельск 236
Архангельская А. И. 395
Архипов А. Е. 146, 147
Афанасьев А. Н. 354
Афанасьев В. К. 401
Афины 136, 262
Ацаркина Э. Н. 392
Ащепков Е. А. 350, 417
Бабенчиков М. В. 390, 407
Бажов П. П. 384
Бакалович С. В. 397
Баку 259
Бакушинский А. В. 367, 394, 407, 408, 417
Балакирев М. А. 152
Балтийское море 11
Барановский Г. В. 415
Барановский И. 194
Барбизон; барбизонцы 126
Бармино, село. Дом 344
барокко 268, 287, 288, 300

¹ Названия памятников архитектуры, собственные и нарицательные имена мифологических персонажей, служивших объектом изображения, включены в настоящий сводный именной, географический и предметный указатель.

- Барсамов Н. С. 402, 403
 Бартецев И. А. 415
 Бартенев С. П. 410, 416
 Бастьен-Лепаж, Жюль 61
 батальный жанр 7, 74, 78, 80, 128, 401
 Батюшков К. Н. 187
 Бах Ю. Ф. 150
 Бахметьев, владелец стекольного завода 321—323, 416
 Башилов М. С. 195, 394
 Безбородов М. А. 320, 416
 Бейрут 137
 Беккер И. И. 391
 Бёклин, Арнольд 126
 Белехов Н. Н. 413
 Белинский В. Г. 8, 20, 187
 Белогорцев И. Д. 415
 Белоусов И. А. 404
 Белоутова Н. Е. 391
 Белоцерковский Н. 259
 Белютин Э. М. 391
 Белявский Н. 391
 Беляев Н. З. 415
 Беляева О. Ф. 391
 Бенуа А. Н. 26, 388, 391, 392, 396, 404, 410, 417
 Бенуа Н. Л. 268, 291, 300, 415
 берегиня (русалка) 346, 356
 Березов, город 12, 34—46, 66, 84
 Береника, сестра царя Агриппы 18, 19
 Бернгард Р. Б. 295
 Беспалова Л. А. 404, 405, 412
 Библия; библейские темы; Евангелие; евангельские
 темы 9, 10, 14—16, 18—20, 108—111, 118—120,
 136, 140—145, 176, 177, 218, 238, 239, 411
 Билибин И. Я. 349, 417
 Бирюков П. И. 394
 Блехшмидт, владелец мебельной фабрики 306
 Бломквист Е. Э. 417
 Б. М. 415
 Боборыкин П. Д. 411
 Бобринский А. А. 417
 Бове О. И. 276
 Богданов Н. А. 197
 Богданов Никита, сказитель былин 127, 129
 Боголюбов А. П. 126, 173, 223, 391, 403, 414
 Богомоллов И. С. 266
 Богородское, село 377—379, 381
 Богуславская Е. 134
 Богуславская И. 418
 Бок, фон А. Р. 216
 Боклевский П. М. 185, 207, 394
 Болгария 128
 Большева К. 416
 «Борис Годунов», опера 156, 159, 162
 Борисова Е. А. 257
 Боровск, город 48
 Боссе Г. А. 271
 Боткин С. П. 242
 Боткина А. П. 403
 Бочаров М. И. 152—157, 159, 160—166, 412
 Брагин Д. 259
 Бредов А. 150, 151
 Бредт Е. (Bredt E.) 416
 Брешко-Брешковский Н. Н. 396, 400, 405, 406
 Бродский И. А. 390, 393, 407
 бронза 307—312, 416
 Бронников Ф. А. 397
 Бруни А. К. 295
 Бруни Ф. А. 222
 Брюллов А. П. 262, 282
 Буден, Эжен 126
 Будылина-Кафка М. 414
 Буква (Василевский И. Ф.) 404
 Булгаков Ф. И. 391, 394, 396, 397, 399, 400—402, 404,
 406, 414
 Буль Ш. 305
 Бунин А. В. 415
 Бурова Г. К. 391, 400, 410
 Бурцев А. Е. 395
 Буслаев Ф. И. 390, 394
 Буторин Д. 393
 Быков П. В. 403
 Быковский К. М. 279, 280, 281, 294, 415
 Быковский М. Д. 279
 бытовой жанр; жанровые изображения 7, 10, 93, 95,
 96, 98, 99, 119, 120, 124, 128, 132, 133, 136, 137,
 147, 159, 171, 174, 187, 189, 192, 200, 202, 204, 206,
 214, 215, 218, 221, 222, 225—227, 230, 231, 233,
 254, 309, 310, 392, 393, 395—397, 400, 401, 412
 Быховская И. А. 187, 188, 413
 В. 399
 В. (W.) 403
 Вагнер Г. Г. 150
 Вагнер М. 402, 404
 Вайсон П. 61
 Валки, село. Дом 341, 343, 347
 Валтасар, вавилонский царь 12, 14, 16, 20
 Вальц К. Ф. 150, 165, 178, 412
 Ванька с Окуловой горы 128, 131
 Варшавский Л. Р. 399, 394, 413—415
 Варшавский С. П. 393
 Василевский В. 187
 Василенко В. М. 346, 352, 382, 417, 418
 Василиса Прекрасная 112
 Васильев С. 394
 Васильев Ф. А. 134, 405, 407, 408
 Васнецов А. В. 410
 Васнецов А. М. 26, 99, 160, 172, 180—182, 410, 412
 Васнецов В. М. 69—118, 136, 146, 160, 167—175, 179,
 180, 184, 197, 199, 386, 393, 408, 410—412
 Васнецов М. В. 410
 Васнецова Т. В. 410, 411
 Вахрамей, мальчик 128, 130, 131
 Введенский Д. И. 417
 Вебер, владелец гравюрной мастерской 192
 Веве (Швейцария) 283
 Велионский П. А. 250
 Вёль (Нормандия) 122

- венецианские живописцы 62
 Вениамин, сын Иакова 177
 Вениг К. Б. 396
 Верещагин В. В. 138, 226, 229, 392, 393, 399, 400
 Верещагина А. Г. 394, 397
 Верный, город (Алма-Ата) 259
 «Весельчак», журнал 393
 византийский стиль; русско-византийский стиль
 261—263, 268, 283
 Виллевальде Б. П. 248
 Винер Е. Н. 390
 Виноградов Н. Д. 418
 Виноградов С. П. 413
 Вишневская В. М. 417
 Вишневский И. С. 274
 Владимир 417
 — Владимир-Суздальский историко-художествен-
 ный и архитектурный музей-заповедник 324
 Владимир Александрович, вел. кн. 146
 Владимир Святославич, вел. кн. Киевский 16, 111
 Владимирская губерния 352—355, 417
 Владич Л. В. 414
 Власов Н. В. 407, 410
 Вогюэ М. 140
 Возрождение; Ренессанс 62, 106, 111
 Воейков Л. А. 128
 Воинов В. И. 191, 407, 411
 Воинов Леон 80
 Волга 83, 340
 Волгунов И. И. 415
 Волков А. М. 394
 Волков Е. Е. 406
 Волпухин С. М. 218
 Володарский В. М. 400
 Волошин М. А. 8, 22, 24, 32, 52, 69, 70, 76, 407, 408
 Воынский А. Л. 399
 Воробьев М. Н. 402
 Воронеж 372
 Воронихин А. Н. 319
 Воронов В. С. 417
 Восток Ближний 136, 140
 Восток Дальний 144
 Врангель Н. Н. 252, 391, 413
 «Вражья сила», опера 157
 Врубель М. А. 110, 180, 182, 199, 393
 Всеволодский В. (Гернграсс) 412
 Всеволожский И. А. 161
 «Всемирная иллюстрация», издание 185, 194, 396, 397
 Вульф О. (Wulff O.) 392
 Выбес, голландский шкипер 12
 вышивка художественная 304, 328, 353, 355, 369, 370,
 372, 373, 375, 418
 Вятка (Киров) 94, 95, 417
 Вятская губерния 93, 108

 Г. 411
 Гагарин Г. Г. 152, 264
 Галеркина О. И. 411
 Галушкина А. С. 398, 408

 Гальм Ф. 165
 Гамаюн, вещая птица 112
 Гамильтон Дж. (Hamilton G.) 392
 Ган С. Б. 299
 Гапонова О. И. 391
 Гарднер Ф. Я., владелец фарфорового завода 314,
 316, 318, 384
 Гарелин Я. 417
 Гарнье Ш. 288, 415
 Гартман В. А. 152, 157, 264, 265, 267, 290, 303, 304,
 412, 415
 Гаршин В. М. 141, 142, 391, 397
 Гаттузова С. С. 401
 Ге Г. Н. 399
 Ге Н. Н. 7, 16, 110, 128, 143, 188, 398, 399
 Ге П. Н. 410
 Гедике Р. А. 294
 Гейман В. 402
 Гельмер Г. 288, 290, 291
 Гельдер А. Ф. 165—167
 Геппенер М. К. 294
 Герасимов С. В. 408
 Герасимович П. Н. 392
 Германия 61, 126, 264
 Герц К. К. 403
 Гсрцен А. И. 8, 22, 389
 Гете, Иоганн-Вольфганг 240
 Гжель, Гжельский район 314—316, 352, 353, 380, 416
 Гиляровская Н. В. 412
 Гинзбург И. В. 391, 396
 Гиндбург И. Я. 226, 229, 234, 391, 399, 400, 414
 Гиппиус В. В. 393
 Главачек Л. (Hlavaček L.) 408
 Глаголь Сергей (Голоушев С. С.) 12, 20, 22, 32, 52,
 391, 406, 408, 411
 Гладышева И. Л. 411
 Глебов Ю. Ф. 417
 глина; гончарное производство 318, 319, 352, 380, 416
 Глинка М. И. 150, 151, 154, 168, 180, 411
 Глюк К. 178, 181, 183
 Гнедич П. П. 412. См. также: Ректус
 Гоголь Н. В. 8, 152, 158, 189, 190, 198, 203—207, 209,
 393
 Годунов Борис, царь 156, 157, 162
 Голлербах Э. Ф. 392, 411, 413
 Головин А. Я. 181, 182, 408
 Головин Н. Б. 410
 Голубкина А. С. 218
 Гольшев И. А. 354
 Гольдштейн С. Н. 48, 64, 390, 391, 396, 398, 401, 409
 Гонзага П. 149
 Гончаров И. А. 187
 Гончарова Л. Н. 308, 310, 416
 Гончары, село 368
 Гор Г. С. 409
 Горелин, фабрикант в Иванове 324
 Горавский А. Г. 403
 Горина Т. Н. 396, 399, 401, 402
 Горностаев А. М. 279

- Городец, на Волге 352, 358, 366, 369, 370, 379
 Горький (Нижний Новгород) 262, 417
 Горький А. М. 75, 184, 407
 Горяинова А. А. 143
 Гофштетер И. А. 410
 Грабарь И. Э. 2, 56, 108, 110, 252, 340, 391, 392, 407, 408, 410, 413
 гравюра 185—188, 194, 392, 397, 398, 404, 412
 — автолитография 186, 189
 — ксилография 186, 192, 194, 195
 — литография 10, 186, 190—192, 197, 198, 202, 392, 393, 412
 — офорт 188, 189, 393, 401, 412
 — хромолитография 151, 317, 397
 градостроительство 258—261, 269—273
 графика 5, 121, 181, 185—210, 303, 333, 392, 393
 — карандаш 11, 30, 57, 106, 124, 128, 164, 191, 197, 198, 410
 — перо 176, 191, 198, 410
 — размывка, белила 202
 — сепия 120
 — тушь 164, 176
 — уголь 11
 — черная акварель 205, 207
 Греб — ков М. 60
 Гремиславский И. Я. 412
 Греция; Эллада 137
 Греч А. Н. 392
 Грибоедов А. С. 152, 194
 Григорович Д. В. 330
 Григорьева В. А. 395, 409
 Григорьева М. Н. 408
 Гридин Ф. 412
 Гримм Д. И. 262, 263
 Грот Я. К. 252, 415
 Грузия 262, 288
 Грязнов В., владелец фабрики 325
 «Гудок», журнал 393
 Гун А. Л. 265—267, 279, 298, 300
 Гун К. Ф. 122, 397, 398
 Гундунов С. 405
 Гуно Ш. 175
 Гурьев В. П. 382
 Гутман Л. И. 390, 391

 Дагестанский музей изобразительных искусств 112
 Даль В. И. 262, 354
 Даль Л. В. 260, 263, 415
 Далькевич М. М. 404, 406
 Даниил, пророк 12, 24
 Дановская Р. В. 395
 Даргомыжский А. С. 150, 168, 169
 Дега Э. 62
 Дедлов В. Л. 410
 декоративное искусство; декоративность 261, 264—270, 277, 283, 286—288, 290, 300, 316, 319, 335, 342, 345, 348, 354, 357—362, 364—368, 372, 376, 377, 379—382, 386, 387
 Деларош П. 122

 Демезон М. (Demaison M.) 416
 Демидовы 309
 Деньшин А. И. 367, 417
 деревянная посуда 353, 355, 360—362, 364, 377, 418
 Державин Г. Р. 187, 250
 Детское село 415
 Динцес Л. А. 393, 417
 Дмитриев В. С. 394
 Дмитриева Н. А. 390, 391, 409
 Дмитрий Иванович Донской, вел. кн. Московский 71, 244
 Дмитрий Самозванец 16
 Добиньи Ш. 61
 Добролюбов Н. А. 35, 390, 393
 Добрыня Никитич, богатырь 114, 115
 Донецкий край 104
 Достоевский Ф. М. 51, 195, 395
 древнерусское искусство 152, 153, 163, 170, 172, 174, 267—270, 277—279, 280, 285, 286
 Друженкова Г. А. 402
 Дружинин Н. М. 395
 Дружинин С. Н. 392, 407, 409, 414
 Дулево, фарфоровый завод 314
 Дульский П. М. 404, 412
 Дурылин С. Н. 407, 408
 дымковская игрушка 367, 418
 Дьяконов Л. В. 418
 Дьяченко В. П. 80
 Дюккер Е. Э. 403

 Евдокимов И. Е. 409
 Европа Западная 61, 62, 120—126, 302, 399, 406
 европейское; западноевропейское искусство 61, 62, 97, 126, 134, 243, 302, 406
 Египет 12, 136
 Егоддаево, село 186
 Едомский М. 417
 Езерский А. Д. 82
 Екатерина II, имп. 250, 414, 415
 Екатеринбург (Свердловск) 312
 — картинная галерея 134
 — мастерская по обработке камня 312, 313
 Екатеринодар (Краснодар) 415
 Ельяшевич А. 409
 Емельяпова А. И. 81
 Ендогуров И. И. 402
 Ермак Тимофеевич 7, 32, 68—76, 80, 238, 244, 245, 249, 409, 410
 Ермолова М. Н. 167
 Ермонская В. В. 223, 413, 414
 Ефимова Е. М. 416

 Жарки, село 361
 Жегалова С. К. 358, 365, 417
 железнодорожное строительство; вокзалы 273—276
 Железняк В. С. 400
 Жемчужников Л. М. 390, 394
 «Живописное обозрение», журнал 396
 Жидков Г. В. 396, 407, 409, 417
 жилищное строительство; жилые здания 296—299

- Жиркевич А. В. 400
 Житель (Дьяков А.) 404
 Жостово, село 386, 387
 Жоффрио А. И. 271
 Жуковка, деревня 138
 Жуковский В. А. 175, 176, 187, 192
 Журавлев В. В. 391, 401
 Журавлев Ф. С. 401
 Журавлева Е. В. 401, 402, 407
- Забелин И. Е. 34, 36
 Забелло П. П. 252
 Забелло С. 417
 Загорск. Троице-Сергиева лавра 57, 268
 — Гефсиманский скит 268
 — историко-художественный музей-заповедник 358, 376
 Загорский П. 197
 Зайденшнур Э. Е. 394
 Закавказье 259
 Закс А. Б. 393
 Залеман Г. Р. 217, 248
 Залеман Р. К. 217
 Залкинд Г. 404
 Замошкин А. И. 400, 407, 409
 Заонежье 340
 Запорожцев Кузьма, казак 80
 Засулич В. И. 47
 Званцев М. П. 356, 417
 Земцов А. 197
 Зильберштейн И. С. 407
 Зименко В. М. 395, 405
 Зингер Л. С. 408
 Зиновьев М. 24
 Зичи М. А. 189, 194
 Знаменский М. С. 394
 Зограф Н. Ю. 395, 397
 «Зодчий», журнал 259, 260, 262, 268, 271, 272, 274—276, 283, 287—289, 291, 294, 295, 297, 298
 Золотницкий Ю. 195
 Зюнова З. Т. 401
 Зубчанинова А. 194
- Иaira дочь 120
 Иаков 177
 Иван IV Васильевич Грозный, царь 71, 74, 75, 112—114, 118, 153—155, 162, 230, 233—238, 244, 408, 411
 Иван Иванович, царевич 408
 «Иван Сусанин», опера 149, 151, 162, 180, 181
 Иванов Александр Андр. 7, 60, 410
 Иванов Антон Андр. (Иванов-Голубой) 213
 Иванов А. В. 297
 Иванов В. 417
 Иванов В. И. 197
 Иванов И. 296
 Иванов К. М. 163
 Иванов С. В. 26, 146, 147, 191, 210
 Иванов С. И. 218, 219, 254, 413
 Иваново 324, 417
 — краеведческий музей 324, 325
 — фабрика Горелина 324
 Игорь, князь Киевский 81, 82, 84
 Игорь Святославич, кн. Северский 100, 101, 411
 игрушки 172, 367, 368, 377—379, 417, 418
 изразцы 304, 318, 319
 Иевлев Н. В. 394
 Иенсен Д. И. 218, 251
 Иконников И. А. 316
 иконопись 352, 353
 иллюстрация 93, 95, 112, 185, 186, 188, 190, 193, 195, 196, 198, 199, 203, 205—208, 210, 392, 393, 412
 «Иллюстрированная неделя», издание 185
 «Иллюстрированная хроника войны», издание 185
 Ильин М. А. 257, 265, 415
 Илья Муромец, богатырь 94, 114, 115
 Имоченцы 120, 127, 128, 132, 134, 135, 138
 инкрустация по дереву 306
 Иннокентий III, папа римский 395
 интерьер 153, 302, 303, 306
 Иогансон Б. В. 402, 409
 Иоксимович Ч. 417
 Иордан Ф. И. 186
 Иорданов П. Ф. 414
 Иосиф, сын Иакова 177
 Иртыш, река 71, 78
 Исаев А. А. 416
 Исаков П. 158, 160, 161, 165
 Исаков С. К. 391, 392, 413
 «Искра», журнал 393
 «Искусство», журнал 10, 390—397, 400—405, 407—410, 413—415
 Испания 231
 Истомина П. 417
 историческая живопись 7, 10—13, 16—18, 21, 23—93, 100—114, 118, 121, 122, 140, 153—155, 159, 167, 174, 182
 Италия, итальянцы 61, 62, 111, 112, 220, 242, 243, 264
 Иуда Искариот 399
- Кавказ 225
 Кавос Ц. А. 293
 Казалé Л. (Casalet L.) 416
 Каир 138
 Калам А. 404
 Калинин. Картинная галерея 81
 Калуга 372
 Кальфа М. Л. 390
 Каменев И. 197
 Каменев Л. Л. 404
 Каменская М. Ф. 418
 Каменский Ф. Ф. 218—222, 226, 227, 254, 413
 Каминский А. С. 279, 281, 415
 камни цветные; их обработка 306, 311—313, 416
 Каморнс Л. 175, 176
 Каноппи А. 149
 Кандель Б. Л. 390
 Кантор А. М. 395
 Капанова С. Г. 55, 409
 Каразин Н. Н. 196, 197

- Каратыгин П. 402
 Караччи Д. 186
 Карпов Е. П. 182
 Карпов Н. Н. 400
 Карфаген 219
 Карцев Д. А. 320
 Касаткин Н. А. 180, 192
 Касли, город 382, 416
 Качалов Н. Н. 416
 Кауфман Р. С. 392
 Кеменов В. С. 2, 7, 10, 34, 55, 80, 391, 408—410
 Кёне Б. В. 303
 керамика 304—306, 314—317, 319, 329, 352, 353, 380, 416—418
 Кившенко А. Д. 397
 Киев 110, 246, 250, 251, 262
 — Владимирский собор 106, 108—111, 116, 410
 — вокзал 274
 — музей русского искусства 81, 105, 112, 132, 135, 142, 198, 222, 226, 395, 400
 — памятник Богдану Хмельницкому 250, 251
 — собор Софии 151, 250
 — театр 288
 Киреевский П. В. 354
 Кириченко Е. И. 297
 Киров (Вятка) 94, 95
 — художественный музей 54, 56, 96
 Киселев А. А. 401, 404, 406
 Китайгородов Д. 404
 Китнер И. С. 270, 271, 282, 295
 классика; классицизм; неоклассицизм 213, 214, 216, 254, 267, 276, 279, 287, 289, 294—296, 302, 308, 310, 342, 343
 Клевенский Л. П. 397
 Клевер Ю. Ю. 406
 Кленце Л. 281
 Клеопатра, царица Египта 12
 Климентова М. Н. 128
 Клодт М. К. 404, 405
 Клодт М. П. 16, 395
 Клодт П. К. 214, 216, 222, 224, 226
 «Князь Игорь», опера 163
 Ковалевский П. М. 398, 404, 405
 Ковалевский П. О. 401
 Коваленская Н. И. 93, 391, 392, 395, 399
 Коваленская Т. М. 398
 Коваль Р. М. 396
 Ковальчук Н. А. 417
 ковры 379, 380, 383
 Ковтун Е. Ф. 390, 393
 Кожевников Г. И. 397, 403
 Козлов А. М. 395, 401
 Козловский М. И. 214
 Козловский Н. И. 267
 Кокоринов А. Ф. 192, 194
 Коллиандер Т. (Colliander T.) 408
 колорит 10, 12, 14, 16, 18, 24, 26, 32, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 51, 60—64, 66, 69, 70, 76, 78, 80, 84, 88, 96, 98, 100, 102, 108, 116, 120, 122—126, 128, 132—135, 137—140, 144, 156, 157, 163, 200, 202, 203, 325, 326, 329, 409
 Комарова А. Т. 404
 композиция 9, 10, 12, 14, 16, 18, 19, 24, 26, 28, 30, 36, 39, 40, 46, 48, 50, 55—57, 60, 61, 71, 80, 102, 103, 105—109, 111, 112, 116, 123, 124, 126, 132, 134, 136, 140, 142, 156, 182, 191, 196, 198, 200, 202, 203, 205, 206, 218, 248, 250, 402, 409
 композиция в архитектуре 276, 279, 281, 288, 326, 333, 334, 340, 343, 345—350, 386
 Кондаков С. Н. 391
 Коненков С. Т. 218, 252, 409
 Коноплева М. С. 390, 397
 Ковради П. 410
 Константинополь 137, 262
 Кончаловская Н. П. 83, 410
 Кончаловская О. В. 32
 Кончаловский П. П. 32
 Копенгаген 218
 — Академия художеств 218
 Корелин К. 407
 Корзухин А. И. 24, 60, 401
 Корнилов П. Е. 392, 393, 404
 Корниловы, владельцы заводов 316, 317
 Коровин К. А. 146, 147, 170, 172, 180, 181, 191
 Коровин С. А. 147
 Коровкевич С. В. 410
 Королева А. В. 334, 335
 Короленко В. Г. 142, 408
 Коростин А. Ф. 189, 190, 393
 Корсини Д. 149
 Корф В. 272
 Косково, деревня близ Городца 366
 Костин В. И. 399
 Костомаров Н. И. 152, 155, 398
 Кострома. Ипатьевский монастырь 162, 180
 Костромская губерния 355, 359
 Котова Е. 408
 Кошков М. 382
 Кравченко К. С. 400, 413
 Кравченко Н. И. 406
 Кракау А. И. 300
 Крамской И. Н. 94, 98, 99, 110, 120, 128, 143, 187—190, 198, 228—230, 234, 239, 242, 246, 248, 254, 390—392, 397, 398, 400, 405, 407
 Крамская С. 391
 Красное, село на Волге 352, 353
 Красноженова М. В. 409
 Красноярск 7, 20, 69, 70
 — Дом-музей В. И. Сурикова 80, 82, 409
 — краеведческий музей 9, 10, 14, 81
 Красовский М. В. 415
 Крель О. 270, 271
 Крестовский И. В. 413
 Крестцы, село 374
 Кротков В. 414
 Круглова О. В. 417
 Крузенштерн И. Ф. 251
 кружево 353, 355, 374, 417

Крупская Н. К. 399
 Крутовский В. 408
 Крылов И. А. 158, 199, 210, 394
 Крылов М. Г. 213
 Крым 283
 Крюков В. 197
 Крюкова И. А. 417
 Кудрявцев П. 266, 267
 «Кузнец Вакула», опера 159, 162
 Кузнецов А. 392, 409
 Кузнецов Н. Д. 401
 Кузнецова Э. В. 394
 Кузнецовы, владельцы заводов 314—318
 кузнечное ремесло; ковка 352
 Кузьмин М. А. 262
 Кузьмин Н. Н. 402
 Кузьминский К. С. 392, 394, 407
 Куинджи А. И. 405, 406
 Кукольник Н. В. 192
 Куоккала (Репино) 407
 Купинский П. 273, 274
 Курипов М. М. 316
 Курская губерния 406
 Курциево, деревня близ Городца 366
 Кусково, музей-усадьба, музей керамики 314—317,
 318, 416
 Кучум, сибирский хан 70—72, 74, 76
 Кушнеров И. Н. 199

 Лабзин Я. 325
 Лаврецкий А. П. 216
 Лаврецкий Н. А. 216, 220, 248, 252, 413
 Лагорно Л. Ф. 402, 403
 Лагута Н. Д. 406
 Лазарев В. Н. 2
 Лазаревский И. И. 398, 400, 410, 411
 Ламбин П. Б. 163
 Ламот, гравер 188
 Лансере Е. А. 224—226, 310, 414
 Лансере Е. Е. 224
 Лассаль Ф. 124
 Лауберт Ю. 195
 Лебедев А. И. 394
 Лебедев А. К. 392, 400, 410, 411, 414
 Лебедев Г. Е. 393
 Лебедев К. В. 197
 Лебедева Г. М. 393
 Лебединский Б. И. 349, 350
 Левинсон Е. А. 416
 Левинсон Н. Р. 302, 308, 310, 319, 324, 416
 Левинсон-Нечаева М. Н. 324, 417
 Левенфиш К. 401
 Левитан И. И. 103, 132, 146, 147, 160, 167, 169, 170,
 180, 182, 189, 191, 199, 393, 403, 411
 Левицкий Д. Г. 192, 194
 Леман И. И. 392
 Лемке М. К. 393
 Лемох К. В. 401
 Ленин В. И. 22, 68, 69, 87, 143, 352, 353, 374, 389, 402,
 411

Ленинград (Петербург) 9, 10, 20, 94, 102, 127, 150,
 155, 158, 163, 183, 192, 238, 246, 252, 254, 259, 260,
 266, 279, 297, 382, 403, 405, 411, 415, 416
 — Адмиралтейство 259, 260, 261, 297
 — Адмиралтейская набережная 296
 — — доходный дом 296
 — Академия художеств 9, 10, 12, 16—18, 19, 36, 94,
 96, 97, 116, 120, 122, 142, 146, 148, 158, 186, 189,
 192, 199, 216—220, 226, 228—230, 234, 238, 248, 250,
 259, 262, 264, 275, 279, 281, 291, 300, 391, 396, 403—
 406, 409, 410, 413
 — — Музей 216, 217, 263, 392
 — Александринский театр 250, 271
 — — сквер 271
 — Английский проспект 299
 — — доходный дом 214
 — Аничков мост 214
 — Б. Морская улица 260
 — Большой театр 158, 292
 — Боткинская больница 293
 — Вознесенский проспект 260
 — Высшее художественное училище 217
 — дворец Владимира Александровича 298, 299, 304
 — Зимний дворец 259, 320, 416
 — дома: Басина 266
 — — маркизы Паулуччи 297
 — Загородный проспект 262
 — Институт русской литературы АН СССР (Пуш-
 кинский дом) 154, 242
 — Исаакиевская площадь 9, 10
 — Исаакиевский собор 259
 — Казанский собор 259
 — Каменпоостровский театр 289
 — канал Грибоедова 268
 — Конногвардейский манеж 218
 — Консерватория 254
 — Летний театр-буфф 291
 — Литейный проспект 297
 — — доходный дом 297
 — Марининский театр 150, 152, 153, 155, 158, 159,
 161, 292
 — Марсово поле 291
 — — театр-балаган 291
 — Металлический завод 271
 — музей истории атеизма и религии 20
 — музей художественной промышленности 330
 — Народный театр 178, 180
 — Невский проспект 250, 271
 — Общество архитекторов 267, 275
 — Офицерская улица 260
 — Памятники: Екатерине II 250, 262
 — — А. С. Пушкину 253
 — Румянцевский обелиск 259
 — Петропавловский собор 96
 — Политехнический институт 254
 — Русский музей 10, 12, 50, 52, 57, 69, 70, 77, 79, 81,
 85, 98—100, 118, 121, 122, 141, 145, 191, 193, 194,
 199, 200, 202, 206, 216, 217, 219, 220—224, 226,
 230, 231, 233, 235, 236, 238, 240—244, 247, 249, 392,
 393, 407, 408, 413

- Ленинград. Русский музей. Архив 98
 — «Русский для внешней торговли» банк 279
 — сельскохозяйственный музей 254, 282
 — Сенная площадь 261, 271
 — Сенной рынок 270, 271
 — стекольный завод имп. 319—322
 — строительное училище 275, 295
 — Театральная площадь 260, 261, 266
 — Училище технического рисования А. Л. Штиглица 329
 — фабрика бронзовых изделий Никольса и Плинке 307, 309
 — фабрика бронзовых изделий Ф. Шопена 308—310
 — фабрика бронзовых изделий Н. Штанге 308
 — фарфоровый завод имп. 316, 317, 330, 416
 — Финляндский вокзал 273, 274
 — Фонтанка 289
 — — театр Апраксина 289
 — Фурштадская улица 266
 — Центральный государственный исторический архив Ленинграда (ЦГИАЛ) 308, 313
 — церкви: Воскресения «на крови» 268, 269
 — — Греческая 262
 — — Реформатская 271
 — Черная речка 10
 — школа на Бирже 94
 — школа Общества поощрения художеств 329, 330
 — Щукин двор (пассаж) 271, 276
 — Эрмитаж 312, 313, 416
 — — Новый Эрмитаж 281
 Ленский А. П. 412
 Ленциг Д. 305
 Леонов А. И. 392, 400
 Лермонтов М. Ю. 112, 199, 252
 Лесков Н. С. 191, 395, 398
 Лесюк А. М. 408, 409
 Либерих Н. И. 224, 310
 «Литературное наследство», издание 390, 393, 394
 Литовченко А. Д. 154, 397
 Лобанов В. М. 106, 132, 410, 411
 Лобанов С. И. 411
 Логановский А. В. 213, 214
 Лонгинов М. 396
 Лондон 188, 309
 Лопляло К. К. 275, 287
 Лубенцов Я. 399
 Лукомский Г. (Lukomskij G.) 416
 лукутинское производство 353, 384, 386
 Луначарский А. В. 392
 Луний Б. 414
 Лысково, село 379
 Любимова М. Н. 398
 Любимова-Дороватовская И. 394
 Людовик XIV, король Франции 297, 304
 Людовик XV, король Франции 304, 305
 Лютке-Майер 164, 165
 Лясковская О. А. 199, 395, 396, 402, 407, 408, 410, 411
 М. 403
 «мавританский» стиль 288, 298, 304
 Мазырин В. А. 304
 майолика 318
 Макаров В. К. 312, 313, 416
 Макарт Г. 126
 Макашин С. А. 394
 Маковецкий И. В. 333—335, 337, 338, 340, 417
 Маковский В. Е. 189—191, 196, 386, 401, 402, 412
 Маковский К. Е. 92, 154, 396, 397
 Макс, Габриэль 126
 Максимов А. П. 268, 415
 Максимов В. М. 94, 188, 400
 Максимов П. Н. 417
 Малышев М. 197
 Мальцева Ф. С. 132, 402, 404, 405, 408
 Мальцевы, владельцы стекольного завода 322, 323, 416
 Мамонтов В. С. 390, 412
 Мамонтов С. И. 103—105, 136, 167, 168, 170, 174, 176, 177, 180, 183, 355
 Мамонтова Е. Г. 170, 240
 Мамонтова Е. М. 355
 Мамонтова Т. А. 99
 Мане, Эдуард 61, 62
 Мария Федоровна, царица 153
 Марков Е. 410
 Маркс А. Ф., издатель 186, 404
 Маркс, Карл 66, 389
 Мартос И. П. 214
 Масалина Н. В. 400
 Масанов И. Ф. 393
 Масленников, владелец завода 318
 Маслова Е. Н. 414
 Матвеев Н. С. 197
 Матвеева Н. Ф. 62, 81
 Матисен Н. 416
 Матэ В. В. 194, 197, 407
 Матюшин И. И. 194
 Мацепура Н. 394
 Мацулевич Ж. 250
 Машков И. Н. 415
 Машковцев Н. Г. 55, 64, 392, 398, 399, 407—409
 Маясова Н. 324
 мебель 305, 306
 Медведев П. 24
 Медон (Франция) 98
 Меламуд Ш. Н. 407
 Мельников-Печерский П. И. 394
 Менделеев Д. И. 320, 405
 Меншиков А. Д. 10, 12, 34—46, 66, 68, 84, 409
 Меншиков Александр 36, 40
 Меншикова Александра 36, 42
 Меншикова Мария 36, 39, 40, 42, 80
 Мефистофель 240, 241
 Междерский А. И. 403
 Мизинов Н. 417
 Микешин М. О. 196, 247, 248, 250, 252, 253, 414, 415
 Милан. Собор 62
 Миленков Я. 402

- Милиоти В. Д. 399
 Минченков Я. Д. 391, 400
 «Мир искусства» 210, 388
 Мисково, село 361
 Михайлов А. И. 392
 Михайловский И. 415
 Михайловский Н. М. 398, 399, 402
 Михеев В. М. 402, 404, 408
 «Могучая кучка» 149
 модерн, стиль 112, 329, 330
 Моле В. (Molé W.) 392
 Молева Н. М. 391
 Монигетти И. А. 266, 282, 283, 304
 монументальное искусство (живопись) 92, 93, 106—111, 113
 монументальное искусство (скульптура) 214, 215, 236, 247, 253, 296
 Моргунов Н. С. 98, 402, 407, 410, 411
 Моргунова-Рудницкая Н. Д. 98, 395, 411
 Морозов Савва Т. 326, 417
 Морозов Сергей Т. 147
 Морозова Ф. П., боярыня 18, 32, 34, 35, 44, 46—64, 66, 68, 76, 82, 84, 86, 408
 Москва 20, 75, 100, 102, 103, 106, 113, 124—126, 128, 132, 133, 138, 146, 153, 170, 183, 252, 253, 259, 260, 264, 267, 279, 282, 297, 416, 417
 — Библиотека им. В. И. Ленина 203—205, 206
 — Большой театр 165, 166, 178
 — Владимирская больница 294
 — Городская Дума (Центральный музей В. И. Ленина) 268, 279, 280, 282, 284, 300
 — Госбанк СССР 279, 280
 — гостиница «Славянский базар» 260, 266
 — дом А. А. Морозова 304
 — дом-музей В. М. Васнецова 100, 103, 116
 — женская гимназия на Садово-Кудринской 294
 — Замоскворечье 153
 — Исторический музей 32, 104—109, 268, 284, 286, 308, 309, 311—313, 321, 322, 324, 326—328, 358, 360—365, 369, 377, 381, 387, 399, 410, 411
 — Китай-город 260
 — Красная площадь 20, 22, 276, 277, 284, 286
 — — Верхние торговые ряды 268, 276, 281
 — — Лобное место 22
 — — собор Василия Блаженного 22, 32, 112, 268, 285, 286
 — Кремль 100, 149, 153, 155, 156, 303, 416
 — — Большой Кремлевский Дворец 155, 291, 300, 306, 307, 309, 416
 — — — Александровский зал 308
 — — — Андреевский зал 308
 — — — Владимирский зал 308, 309
 — — — Георгиевский зал 308
 — — Граовитая палата 308
 — — Никольская башня 267
 — — Оружейная палата 38, 281, 309
 — — Сенат 276
 — — Соборная площадь 156
 — — Теремной дворец 153, 156
 — — Успенский собор 128
 — — Чудов монастырь 156
 — Купеческая биржа 279
 — Литературный музей 12
 — Малый театр 158, 165—167, 291
 — Музей архитектуры им. А. В. Щусева 298, 319
 — Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина 187, 190, 191, 217
 — Музей истории и реконструкции Москвы 407
 — Музей народного искусства 367, 368, 370—373, 375, 378, 383, 385, 386
 — Музей прикладных знаний (Политехнический музей) 282—284
 — Музей Революции 395
 — Нижегородский (Курский) вокзал 276
 — Новодевичий монастырь 156, 157, 264
 — Общество любителей художеств 146, 403
 — палаты бояр Романовых 303
 — памятник героям Плевны 252
 — Пассаж Голицына 276
 — Пассаж Солодовникова 276
 — Петровская Академия (Тимирязевская сельскохозяйственная академия) 291
 — Опера С. И. Зимина 173
 — Опера С. И. Мамонтова 103, 136, 412
 — Погодинская изба 264
 — Политехническая выставка 10, 12, 36, 264, 265, 271, 290
 — Строгановское училище 329, 330
 — Театральный музей им. Бахрушина 150, 153, 155—162, 164, 166, 168, 169, 179, 181, 183
 — Техническо-строительное художественное общество 272
 — Тверской бульвар 152
 — Третьяковская галерея 10, 12, 16—19, 21, 24, 30, 35, 52—54, 57, 62—64, 69, 80—83, 90, 95—101, 103, 104, 106, 112—114, 116, 118, 120, 122—125, 127—129, 131—135, 137—139, 144, 171, 173—175, 197—202, 207, 209, 216, 218, 219, 223, 225—227, 229, 231—233, 236, 238, 239, 242, 244, 246, 391—393, 395, 398, 401, 402, 404, 407—411
 — — Отдел рукописей 103, 109, 143, 148, 175
 — Троицкое подворье. Дом 265
 — Университет 279
 — Училище живописи, ваяния и зодчества 39, 40, 61, 62, 88, 89, 92, 127, 128, 136, 139, 144, 146, 147, 154, 162, 180, 218, 222, 318, 330, 335, 347, 380, 382, 386, 391, 394, 396—398, 400—404
 — храм Христа Спасителя 19, 253, 291, 300
 — Художественный театр 172, 183, 184
 — Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ) 183
 — Центральный дом Советской Армии 139, 141
 — церковь Софии на Софийской набережной 267
 — церковь Троицкая в Останкине 285
 — частное собрание 82, 123, 124, 135, 138—140
 Москвинов В. Н. 407
 Мосолов Н. 397
 Мстера, село 352—354

- Муравьев-Амурский Н. Н. 252
 Мусоргский М. П. 24, 156, 159, 160, 165, 168, 395, 408
 Муций Сцевола 217
 Мытищи, село. Дом 337—339
 Мясоедов Г. Г. 390, 397, 398, 400
- Набоков Н. В. 150, 153
 Налимов Г., мастер 313
 Наполеон I, имп. Франции 78
 Направник Э. Ф. 226
 народничество; народники 51, 142
 народное прикладное искусство 94, 105, 118, 172, 352—388
 народность 7, 66
 настенные росписи 93, 104, 111, 118
 Н. Г. 399
 Нева 11, 12, 96, 260, 261
 Неведомский Н. П. 402, 405
 Неврев Н. В. 395
 Невьянск, город 387
 «Неделя строителя», газета 261, 262, 268, 274, 275, 279, 280, 286, 289, 291, 292, 294, 296
 Недошивин Г. А. 392, 407
 Нейман М. Л. 213
 Некрасов Н. А. 187, 194, 203, 393, 394, 398
 Некрасов Н. В. 393, 394, 396, 402
 Некрасова О. А. 412
 Немирович-Данченко Влад. И. 412
 Немирович-Данченко Вас. И. 399, 404
 Немировская М. А. 401, 408
 Немо (Немо) 411
 Нептун, бог морей 308
 Нерадовский П. И. 392, 408
 Нестеров М. В. 24, 70, 104, 146, 390, 401, 402, 408
 Нестор, летописец 233, 238, 244, 247
 Несытов И. 417
 «Нива», журнал 186, 194, 195, 374, 396, 397, 399, 401—404, 406, 410, 412
 Нидерланды 124
 Нижний Тагил 387
 Нижняя Тойма, село 368
 Никита Пустосвят 395
 Никитенко А. В. 398
 Никитин Н. В. 264
 Никифораки Н. А. 394
 Николаева Н. (Н. Н-ва) 400, 410
 Николай I, имп. 261, 303
 Николо-Погост, село. Дом 344, 346—349, 357, 359
 Никольский В. А. 20, 52, 55, 64, 391, 408
 Никон, патриарх 48
 Никопов Н. Н. 266
 Нил, река 137, 139
 Нильский А. А. 411
 Ниттис Д. 61
 Ницца 262
 Н. Н. 397
 Новгород 254, 414, 415
 — кремль 248
 — памятник «Тысячелетие России» 248, 250, 252, 253, 414
- собор Софии 248
 Новгородская губерния 371
 Новицкий А. П. 35, 390, 391
 Новосильцево, село 386
 Новоскольцев А. П. 396
 Новоуспенский Н. Н. 392, 404, 406
 Новочеркасск 282
 Нордкин А. Г. 392
 Нордман-Северова Н. Б. 407
 Нормандия 122, 123
 Поттебург, крепость 11, 13
 Н. Ч. 406
- Обер А. А. 224, 248, 250, 310, 413, 414
 Оболенская М. А. 246
 Оболенский А. Д. 416
 Оболенский М. А. 303
 Обольянинов Н. А. 189, 392
 «Общество русских аквафортистов» 188
 Оводовы, братья, гончары 380
 Овчинникова М. 414
 Огарев Н. П. 22—24
 Оголевец В. 400
 Одесса 274—276
 — вокзал 274—276
 — театр 288—291
 Ока 139, 140, 168
 Оленин А. Н. 188
 Олонецкая губерния 120
 Олоферн, военачальник 153
 Ольга, княгиня 81, 82, 84, 86, 109, 111
 Ольденбургский П. Г. 223
 Онежский залив 11, 13
 Онежское озеро 11, 13
 Опекушин А. М. 248, 250, 251, 253, 415
 Орлов Н. И. 276
 Орлова М. А. 410
 Орловская губерния 371
 Орловский В. Д. 406
 Ормье, Бланш 124
 орнамент 317, 325, 330, 338, 342, 343, 346, 347, 351
 — геометрический 327, 329, 343, 346
 — растительный 325—329, 342, 343, 347, 351, 353, 357, 358, 368
 осветительные приборы 306, 309, 312, 313, 320, 416
 Осокин В. Н. 411
 Островский А. Н. 103, 149, 152, 158, 161, 165, 167, 168, 170, 182
 Острогорский В. 136
 Остроухов И. С. 146, 147, 391
 «Отечественные записки», журнал 401, 404, 405
- П. 405
 Павел, апостол 12, 18
 Павел I, имп. 78
 Павлово, село 352
 Павловск 194
 — Мариенталь 194
 — Молочный домик 194
 — Пиль-башня 194
 — театр 291

- Палестина 136, 140, 263, 294, 360
 — Вифлеем 137
 — Генисаретское озеро 144
 — Назарет 238
 Палех, село 352
 Пальчиков А. Е. 401
 Паннемакер, гравер 192
 Панов И. С. 197
 Паньшина И. Н. 17
 папье-маше 386
 Парамонов А. В. 191, 198, 415
 Париж 97, 98, 121, 125, 126, 134, 135, 147, 234, 236, 243, 244
 — международная выставка 265
 — оперный театр 288
 Парланд А. А. 268, 269
 Парфенон 137
 Пастернак Л. О. 146
 Паукер Г. 270, 271
 Певзнер Н. (Pevsner N.) 391
 пейзаж 7, 10, 24, 26, 69, 80, 94, 100, 102, 103, 113, 116, 119, 122, 128, 132, 136, 138—140, 143, 144, 153, 157, 159, 163, 170, 174, 176, 188, 189, 192, 200, 204, 208, 210, 402, 412
 Пелькина Л. А. 395
 «Первый периодический выпуск рисунков русских художников», издание 192
 Перельман В. Н. 392
 Пермогорье на Северной Двине 364, 367
 Пермь. Художественная галерея 200
 Перов В. Г. 60, 96, 128, 180, 187, 254, 393, 395, 396
 Перовская С. Л. 47, 48
 Песков М. И. 396
 Петергоф (Петродворец) 236, 312
 — гранильная фабрика 312
 Петр I, имп. 7, 9—13, 22—24, 26, 28, 30—32, 34—36, 38, 40, 42, 44, 46, 47, 68, 233, 236, 238, 244, 245, 248, 251, 292, 398
 Петров В. Н. 392, 409
 Петров Иван 113, 114
 Петров П. Н. 394, 402, 403, 405, 406
 Петров С. П. 320
 Петрова Е. Н. 411
 Петровский Г. Е. 382
 Петрозаводск 120
 Петухов С. П. 320
 Пигулевский Г. 143
 «Пиковая дама», опера 163
 Пикулев И. И. 404
 Пилявский В. И. 416
 Пилярский В. 403
 Пименов Н. С. 213, 214, 216, 218, 219, 222, 226, 228
 Пимоненко Н. К. 405
 Пирогов Н. И. 292, 293
 Писарев В. В. 320
 Писарро К. 62
 пленер 32, 61—64, 97, 98, 126, 132, 134, 174
 Плеханов Г. В. 19, 25, 180, 389
 Плешанов П. Ф. 396
 Победоносцев К. П. 47
 Поволжье 264, 333, 338, 340, 343
 Подобедова О. И. 185
 Подозеров И. И. 218
 Пожалостин И. П. 186—188, 412, 413
 Позен Л. В. 226, 227, 310, 414
 Познапский В. В. 415
 Полевой П. И. 165
 Полевой П. Н. 397
 Поленов В. Д. 61, 94, 97, 100, 105, 109, 110, 119—148, 160, 167, 173—181, 183, 184, 188, 199, 393, 411
 Поленов Н. В. 61
 Поленова В. Д. 135
 Поленова Е. Д. 61, 121, 147, 170, 355
 Поленова Н. В. 146, 412
 Поленова Ф. А. 144
 — архив семьи 135
 — собрание семьи Поленова 120, 128, 130, 139
 Поголовцев А. В. 396
 Полонский А. 414
 Полонский Я. П. 405, 406
 Полторацкий В. В. 416
 Померанцев А. Н. 268, 276—278
 Помпея 62
 Пономарев Е. 412
 Попов А. А. 296
 Попов А. Г., владелец фарфорового завода 316, 384
 Попов-Московский А. П. 404
 Попов М. П. 218
 Попова Л. И. 394
 Попова О. С. 417
 Попова Т. Ф. 413
 портрет 7, 99, 119, 124, 186, 192, 199, 206, 214, 222, 223, 242, 245, 392, 393, 398
 «Посредник», издательство 186, 198, 199
 Потанин Г. М. 408
 Потемкин Г. А. 250
 Прага 151
 — частное собрание 123
 Прахов А. В. 128, 395, 403
 Прахов М. В. 190, 408
 Прахов Н. А. 390, 408
 Преснов Г. М. 413
 Приселков С. В. 405
 Приснецово, село. Дом 341
 Пророкова С. А. 408
 Просвиркина С. К. 362, 417
 Прохоров В. А. 150, 151, 155
 Прохоровы, владельцы Трехгорной мануфактуры 417
 Пружан И. Н. 392
 Прыгунов М. Д. 412
 Прытков В. А. 402
 пряничные доски 358, 361
 Прянишников И. М. 190, 395, 397, 401, 402
 Псков 259
 — историко-художественный музей 120
 Пугачев Е. И. 23, 81, 84, 244, 395, 409
 Пукирев В. В. 207
 Пуллан Р. 262

- Пуськов В. 195
 Пушкарев Л. 415
 Пушкин А. С. 12, 44, 196—199, 244—246, 250, 252, 253, 401, 412, 415
 Пушкин, город (Царское село) 415
 «Пчела», журнал 128, 186, 395, 398, 403
 Пятигорск 252
- Работнова И. П. 371, 417, 418
 Равенна 111
 Радин А. 416
 Раздобрева И. В. 132, 395, 411
 Разин Степан 23, 48, 51, 81—85, 87, 89
 Размадзе А. С. 415
 Разумихин Л. 413
 Райхинштейн М. И. 414
 Рамазанов Н. А. 200, 218, 222, 394, 402, 403
 Растрелли К. 236
 Рафаэль Санцио 120
 Рахау К. К. 274
 Рашковский Н. 414
 реализм 7, 26, 32, 55, 60, 63, 71, 84, 92, 126, 147, 149, 153, 158, 159, 179, 180, 181—184, 213—215, 218—220, 222, 223, 226—229, 233, 234, 247, 302, 392, 395, 399, 408
 Регул, консул 217, 219
 Редкин П. Г. 119
 Резанов А. И. 279, 298, 300, 304
 Резников А. С. 400
 резьба 304, 335, 338, 339, 345—348, 353, 356, 358, 359, 361, 362, 365, 376, 417, 418
 Реймерс И. И. 228
 Ректус (Rectus) (Гнедич П.) 138, 397, 406, 412
 Рембрандт 97, 189
 Ремезов А. 411
 Ренан Э. 140
 Реньо А. 126
 Рео Л. (Réau L.) 392
 Репин И. Е. 8, 24, 32, 34, 60, 69, 93, 94, 97, 103, 110, 120, 122, 125—128, 142, 188, 190, 191, 193, 197—199, 228—230, 238, 239, 245, 254, 390, 391, 393, 399, 400, 405, 407, 408, 413
 Герих Н. К. 405, 408
 Рехачев М. В. 417
 Рига. Музей латышского и русского искусства 135, 398
 Рим 12, 61, 62, 120, 134, 138, 140, 238, 245
 — Колизей 62, 63
 — собор Петра 62
 Римский-Корсаков Н. А. 160, 164, 168, 171, 173—175
 рисунок 24, 84, 93, 95, 98, 126, 140, 150, 151, 180, 188, 198, 200, 210, 392—395, 397, 398, 401, 407—410
 Рихтер Ф. Ф. 303
 Ровинский Д. А. 392
 Рогинская Ф. С. 391, 400, 402, 404
 Рожанковский В. Ф. 302
 Рождество А. С. 399
 Розенталь Н. В. 395, 407
 Роллер А. 149, 152, 158, 172
- Роман, князь Галицкий 395
 Ромм А. Г. 254
 Ропет (Петров И. П.) 264, 265, 267, 268, 303, 304, 415
 роспись 304, 395, 348—350, 362—366, 417, 418
 Росси К. И. 319
 Россиев П. 403
 Россия; Русь 7, 8, 12, 16, 20, 22, 24, 31, 34—36, 38, 42, 44, 47, 51, 60, 66, 68—70, 86, 87, 97, 98, 102, 106, 113, 114, 116, 125—127, 132, 143, 149, 151, 154, 164, 218, 228, 229, 233, 244, 248, 250, 252, 253, 257—260, 270, 272, 275, 277, 281, 286, 288, 296, 303, 310, 311, 315, 317, 319, 324, 333, 355, 358, 359, 388, 391, 392, 412, 414—417
 Ростиславов А. А. 405, 410
 Рош, Дени (Roche Denis) 395
 Рошефор Н. И. 263, 264, 415
 Рошевский П. И. 394
 Рубинштейн А. Г. 157, 160
 Рубиссов Г. (Rubissow H.) 392
 Румянцева В. Ф. 391
 «Русалка», опера 169
 «Руслан и Людмила», опера 149—152, 154, 157, 163, 411
 «русский стиль» 265, 266, 268, 269, 279, 283, 300, 303, 304, 328, 330
 Рыбинск 274
 — вокзал 274
 — театр 286, 287
 Рыбников П. Н. 354
 Рылов А. А. 405
 Рюрик 248
 Рябово, село 94
 Рябушкин А. П. 24, 147, 191
- Савинов А. Н. 391—393, 401, 404
 Савинский В. С. 142, 390
 Савихин В. И. 191, 193, 198
 Савицкая А. И. 392
 Савицкий К. А. 60, 188, 198, 199, 401
 Саврасов А. К. 132, 134, 140, 146, 147, 180, 403, 404
 «Садко», опера 181, 182
 Садовень В. В. 393, 400, 401
 Сазиков, владелец фабрики 309
 Салов Александр, плотник 340
 Салтыков А. Н. 316, 380, 416
 Салтыков-Щедрин М. Е. 195, 390, 398, 400, 401
 Самойлов А. Н. 220, 248, 413
 Санкт-Петербургская артель свободных художников 189, 390, 391
 Сарабьянов Д. В. 393, 401, 407, 410
 Саратов 282
 — Художественный музей 137
 Сахарова Е. В. 61, 109, 110, 121, 125, 126, 128, 140, 142, 143, 147, 178, 411
 «Свет и тени», журнал 190
 Свешников И. 311
 Святослав, князь Киевский 225
 Север 10, 120, 225, 349, 417
 Седов Г. С. 92, 306

- Секлюцкий В. В. 402
Селезнев В. И. 318, 320, 321, 416
Селиванов А. В. 416
«Сельский архитектор», журнал 272
Семевский В. 394
Семенов А. А. 268, 284, 285
Семирадский Г. И. 165, 397, 411
Сербия 128
Сервантес М. 198
Серебряков, архитектор 297
Серов А. Н. 150, 153, 179
Серов В. А. 144, 146, 179, 180, 199, 210, 393
Серова В. С. 178, 179, 411
Серпухов. Историко-художественный музей 132
Серяков Л. А. 192, 194, 195, 413
Сибирь 7—9, 20, 22, 69—76, 78, 333, 408—410
Сидоров А. А. 189, 195, 390, 392, 393
Сидоров М. К. 10, 36
Сизов В. (Си-в) 403, 404
Симов В. А. 167, 172, 180, 182—184, 192, 412
Сирин, сказочная птица 112, 346, 356
Сирия 131
Ситник К. А. 390, 402, 409
Ситцкое, село. Дом 360
Скабичевский А. М. 405
«Сказание о граде Китеже», опера 181
Скворцов А. М. 402
Скворцов Н. 398
Скопин, город 352, 380, 385
Скребков А. И. 415
«Слово о полку Игореве» 102
слоновая кость 382
Смирнов Б. А. 319, 416
Смирнов В. С. 397
Смирнова А. Г. 397
Смирнова Е. И. 394
Смоленская губерния 371, 373
Снегирев И. М. 303
«Снегурочка», опера 170—175
Снессарев Н. 396
Собко Н. П. 264, 391, 394—398, 400, 402, 404, 411, 413—415
Соболев А. К. 410
Соболев Н. Н. 417
Соболевский Б. 416
«Современник», журнал 393, 398
Сокол Дмитрий 80
Соколов А. П. 199
Соколов В. 417
Соколов Д. Д. 293
Соколов Павел Петрович 188, 196, 199, 390
Соколов Петр Петрович 199—210
Соколов П. Ф. 199
Соколова Н. И. 392
Соколова Т. М. 416
Сокольников Н. П. 409
Сократ 238, 240, 241, 243
Солмонов А. 403
Солнцев Ф. Г. 303, 308, 309, 416
Соловьев К. А. 416
Соловьев Н. 197
Соловьев С. М. 42
Соломаткин Л. И. 395
Сомов А. И. 330, 392, 398, 404, 406
Сорренто 240
Софья Алексеевна, царевна 24, 31, 86, 238
Спасский Н. 367
Спасское-Лутовиново, усадьба 204
Спиноза Б. 238, 240—242, 244, 245
Спицына О. А. 413
«Спящая красавица», балет 166
Срезневский И. И. 125
Ставассер П. А. 213
Станиславский К. С. 183, 184, 412
Стасов В. В. 100, 102, 125, 126, 134, 138, 150, 153—155, 196, 214, 217—219, 222, 224, 226, 228, 230, 231, 234, 236, 240, 242—245, 248, 264, 267, 310, 354, 390, 395, 396, 398, 399, 404, 405, 407, 408, 410—415
Стасов В. П. 319
стекло художественное 304—306, 319—323, 416, 417
Степанов В. Я. 412
Степанов Емельян, плотник 337—340
Степанов Н. А. 393
Стернин Г. Ю. 393—395
Столянский П. 330
«Стрекоза», журнал 198
Строев В. 410
строчка 371
строчка-перевить 369, 371
Студицкий Ф. 192
Суворов А. В. 32, 68, 77—80, 250, 409
Судковский Р. Г. 406
Султанов Н. В. 267, 268, 415
Суриков В. И. 7—94, 100, 146, 199, 236, 245, 254, 393, 408—410
Сурикова Е. А. 40, 69
— собрание семьи Сурикова 39, 40, 55, 57, 62, 81
Суслов А. 312
Суслов И. М. 418
Сухово-Кобылин А. В. 158
Суходольский П. А. 403
Сухотина-Толстая Т. Л. 399
Сыркина Ф. Я. 149
Сысоев П. М. 407
Сьедин В. И. 395, 402
Сюзор П. Ю. 291, 292
Такташ Р. Х. 410
Таллин (Ревель). Вокзал 274
— художественный музей 403
Тальзин П. 199
Тамбовская губерния 128, 205, 372
Тараканова, княжна 396
Тарановская Н. В. 418
Тарасов Л. М. 394, 395, 397, 402
Таруса 139
— Поленово. Музей-усадьба им. В. Д. Поленова 100, 120, 122—124, 127, 134, 138, 140, 143

- Тарусская М. Г. 302
 Татевосянец Э. М. 147, 178
 Ташкент 259
 театральнo-декорационная живопись; декорации 93,
 103, 119, 136, 149—184, 302—305, 311, 316, 319, 355
 Тексье Ч. 262
 Тепин Я. А. 24, 408
 Тербенев А. И. 226
 Терновец Б. Н. 413
 Терпигорев С. Н. (Сергей Атава) 200, 205, 343
 Тимм В. Ф. 310
 Тифлис (Тбилиси) 259
 — театр оперы и балета им. Палиашвили 288, 289
 Тихомиров А. Н. 400
 Тихомиров Н. Я. 264, 415
 тканьe; ткачество, текстиль 304, 305, 306, 323—329,
 374, 417, 418
 Товарищество передвижных художественных выста-
 вок; передвижники 10, 93, 109, 110, 132, 146, 159,
 160, 167, 178, 180, 182—185, 188, 196, 198, 200,
 226, 229, 233, 254, 310, 390, 391, 395, 400, 402, 404,
 406, 408
 — передвижные выставки 132, 136, 138, 390, 401, 402,
 404, 405
 Токмаков И. Ф. 318, 416
 Толстой А. К. 153, 155, 184, 233, 397, 411
 Толстой В. П. 396, 397, 401
 Толстой И. И. 146, 230
 Толстой Л. Н. 8, 22, 24, 143, 186, 191, 195, 198, 199,
 226, 389, 390, 393, 394, 397, 398
 Толстой Ф. П. 194
 Томон Т. де 319
 Томск 295
 — Университет 295
 — — Главный корпус 296
 Тон К. А. 261, 275, 300
 Торгошинская станица 8
 Торокин В. 382, 384
 Третьяков Н. Н. 401
 Третьяков П. М. 32, 103, 109, 132, 390, 391, 403, 407
 Третьяков С. М. 391
 Троице-Сергиев посад (Загорск) 377, 379, 411
 Троицкое, село 386
 Трубачев С. С. 393
 Трубецкой П. П. 226
 Трутовский К. А. 24, 190, 197
 Тулинов М. Б. 234
 Тульская губерния 170
 Тургенев И. С. 131, 152, 158, 187, 194, 200, 203, 234,
 242, 407
 Тургенево, деревня 138
 Турунов А. Н. 396, 408, 409

 Удалов Дмитрий, плотник 340
 Узиков В. Т. 382
 Украина 225
 Ульянинская А. И. 395, 398, 407
 Упатчев В. 415
 Урал 312, 333, 387

 Урусова, княгиня 58
 Успенский А. И. 116, 410

 Фадеева Л. В. 414
 Факторович М. Д. 395, 399, 400
 Фалеева В. А. 418
 Фальконе Э. 236
 Фаресов Н. 399
 фарфор 304, 305, 314—319, 352, 416
 фаянс 305, 315, 316, 319, 352, 416
 Ф. Б. 406
 Федоров Иван, первопечатник 245, 246
 Федоров-Давыдов А. А. 392, 395, 402—405, 407—409
 Федоровский Ф. Ф. 173
 Федотов П. А. 392, 394
 Федченко Г. 416
 Фейербах, Ансельм 126
 Фельнер Ф. 288, 290, 291
 Ферсман А. Е. 416
 Фест, проконсул 18, 19
 Фиала В. (Fiala V.) 393
 Фигнер В. Н. 47, 48
 Философов Д. В. 410
 Филянский Н. 399
 Флавицкий К. Д. 396
 Флекель М. И. 393
 *** (Флеров С.) 405
 Флоренция 62
 Фольнезиш И. (Folnesisch I.) 416
 Фонтана Л. Ф. 289
 Фортуни М. 126
 Форш О. Д. 396
 Фосийон А. (Focillon H.) 392
 фотомеханические способы репродукции 186,
 194, 195, 401
 Фофанова М. 402
 Франция 61, 78, 264, 318
 французское искусство 97, 126, 243, 406
 Фриче В. М. 392
 Фэйсорн В., гравер 30

 Хабаровск 252
 Харламов М. В. 218
 Харьков 259
 — музей изобразительных искусств 96
 Хас-Булат-Аскар-Сарыджа 414
 Хассельблат И. (Hasselblatt I.) 391
 Хвошинский В. Б. 200
 Херсонес 262, 263
 Хлебаиха, деревня 366
 Хлыновка, село 358
 Хмельницкий Богдан 250, 251
 «Хованщина», опера 180, 181
 Холмогоры 382
 Холодовская М. З. 410
 Холуй, село 352
 Хомутецкий Н. Ф. 415
 Хотеново, село. Дом 334—337
 Хохлома 352, 376, 417, 418

- Христос Иисус 7, 10, 56, 97, 120, 136, 140—145, 147, 238, 239, 245, 411
хрусталь 309, 319, 320—323
Хрущев И. П. 135, 411
Хрущева В. Д. 124, 127
«Художественное наследство», издание 400, 407
«Художественный автограф», альбом 189
«Художник», журнал 391, 395, 404, 409
- Цветков И. Е. 116
Цезарь, Кай Юлий 12
Церетелли Н. М. 367, 417
Циндель Э., владелец текстильной фабрики 417
Цомакион А. И. 398
- Чайковский П. И. 149, 162, 166
Чеботаревская А. Н. 399
Чегодаев А. Д. 409
Челлини, Бенвенуто 309
Чернышевский Н. Г. 22, 389, 390
— «Эстетические отношения искусства к действительности» 389
чернь; чернение 382, 417
Чехов А. П. 160, 184, 414
Чехов Н. П. 180
Чижов М. А. 218, 222, 223, 226, 227, 248, 250, 254, 413
Чишпендель, мебельщик 305
Чистяков П. И. 10, 96, 102, 103, 109, 120, 121, 125, 142, 144, 147, 390, 391
Чичагов Д. Н. 268, 280, 282
Членова Л. 401
чугун художественный 382, 416
Чугунов А. К. 320
Чуйко В. В. (Диллетант) 403, 404, 406
Чуковский К. И. 407, 408
- Шалимова В. П. 414
Шарлемань А. И. 412
Шварц В. Г. 7, 152—154, 184, 189, 196, 233, 397, 412
Швейцария 78, 79
Швидковский О. А. 258
Шевченко Т. Г. 194, 222, 251, 252, 394
Шекспир, Вильям 166
Шелгунов Н. В. 22
Шелковников Б. А. 319, 416, 417
Шервуд В. О. 252, 268, 284, 285
Шестакова Л. И. 411
Шиллер, Фридрих 166
Шиллинг М. 417
Широкин Д. 382
шитье; вышивание 371—374
Шишкин И. И. 138, 188, 403, 406, 412
Шишков М. А. 152—160, 162—165, 184, 412
Шкарин П. 406
Шкафер В. П. 165, 412
Шкляревский А. С. 404, 405
Шмельков П. М. 394—395
Шмидт И. М. 413—415
Шмидт К. 396
Шохин Л. А. 266, 282—284
- Шпажинский И. В. 168
Шпок В. 406
Шредер И. П. 252
Шретер В. А. 274, 275, 279, 286—288, 292, 300
Штакеншнейдер А. И. 275
Штейбен К. 24
Штейн Ф. 197
Штиглиц А. Л. 329
Шумский С. В. 158
Шустов Н. С. 233
Шустов С. Л. 289
Шухов В. Г. 277
- Щапов А. П. 8, 47
Щекотов Н. М. 64, 392, 399, 408—410
Щекотова А. Н. 404, 410
Щепкин М. С. 149
Щиглев В. Р. (Романыч) 394
- Эвальд А. В. 415
Эглит А. Ф. 398
Эллерт Н. 151
Эмме Б. Н. 416
Энгельс, Фридрих 66, 78, 389
Энтелис Ф. С. 319, 416
Эрехтейон 137
Эрнст С. Р. 407
Этремон д', графиня 121, 122
Эттингер П. Д. 393
- ювелирное искусство; золотое дело; серебряное дело 309, 310, 353, 382, 418
«Юдифь», опера 150, 153, 179
Юнге Е. Ф. 399
Юон К. Ф. 408
Юрасов Н. 413
Юрова Т. В. 48, 119, 409, 411
- Ядрино, деревня. Дом 336
Якоби В. И. 194, 395, 396
Яковлев Ф. Я. 416
Яковлева В. Я. 371, 418
Якунина Л. И. 326
Ялта 147
Ямпольский И. Г. 393
Янов А. С. 169, 180, 182, 412
Яновский В. 408
Янден Д. 24
Япония 122
— частное собрание 122
Яремич С. П. 396, 398
Ярослав Мудрый, вел. князь Киевский 233, 244
Ярославль 268
Ярославская губерния 355, 359
Ярошевская А. А. 398
Ярошенко Н. А. 402
Ясинский И. И. 396
Ясмон Ш. 403
Ясная Поляна, усадьба 226



СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ¹



В. Суриков. Вид памятника Петру I на Исаакиевской площади в Петербурге. 1870 год. Красноярский краеведческий музей. Фот. ИЗОГИЗа	9
В. Суриков. Петр Великий перетаскивает суда из Онежского залива в Онежское озеро для завоевания крепости Нотебург у шведов. Карандаш, уголь. 1872 год. Гос. Русский музей. Фот. музея	11
В. Суриков. Петр Великий перетаскивает суда из Онежского залива в Онежское озеро для завоевания крепости Нотебург у шведов. Фрагмент. Фот. Гос. Русского музея . .	13
В. Суриков. Милосердный самарянин. 1874 год. Красноярский краеведческий музей. Фот. Гос. Третьяковской галереи	14
В. Суриков. Милосердный самарянин. Фрагмент. Фот. Гос. Третьяковской галереи . .	15
В. Суриков. Княжий суд. 1874 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи . . .	17
В. Суриков. Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, сестры его Береники и проконсула Феста. 1875 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	19
В. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	21
В. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент	23
В. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент	25
В. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент	27
В. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент	29
В. Суриков. Рыжебородый стрелец. Эскиз к картине «Утро стрелецкой казни». Карандаш. 1879 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	30
В. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	30
В. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент	33
В. Суриков. Меншиков в Березове. 1883 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	34
В. Суриков. Меншиков в Березове. Фрагмент. Фот. Гос. Третьяковской галереи . . .	37
В. Суриков. Мария Меншикова. Этюд к картине «Меншиков в Березове». Акварель. 1882 год. Собрание семьи художника. Фот. Гос. Третьяковской галереи	39

¹ Иллюстрации, в отношении которых не указывается владелец фотографии, выполнены по негативам Института истории искусств Министерства культуры СССР.

В. Суриков. Меншиков в Березове. Фрагмент	41
В. Суриков. Меншиков в Березове. Фрагмент	43
В. Суриков. Меншиков в Березове. Фрагмент	45
В. Суриков. Боярыня Морозова. 1887 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	46
В. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент	49
В. Суриков. Голова Морозовой. Этюд к картине «Боярыня Морозова». 1886 год. Гос. Русский музей. Фот. музея	50
В. Суриков. Голова Морозовой. Этюд к картине «Боярыня Морозова». 1886 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка)	52
В. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент	53
В. Суриков. Юродивый. Этюд к картине «Боярыня Морозова». 1885—1886 годы. Кировский обл. художественный музей им. А. М. Горького. Фот. ИЗОГИЗа	54
В. Суриков. Юродивый. Этюд к картине «Боярыня Морозова». 1885 год. Собрание семьи художника. Фот. ИЗОГИЗа	55
В. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	56
В. Суриков. Странник. Эскиз для картины «Боярыня Морозова». Карандаш. 1885 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	57
В. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент	59
В. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	60
В. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент. Фот. Гос. Третьяковской галереи	61
В. Суриков. Колизей. Акварель. 1884 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	63
В. Суриков. Итальянка. Этюд для картины «Сцена из римского карнавала». 1884 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	65
В. Суриков. Взятие снежного городка. 1890 год. Гос. Русский музей. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	66
В. Суриков. Взятие снежного городка. Фрагмент. Фот. Гос. Русского музея	67
В. Суриков. Смеющаяся девушка. Этюд к картине «Взятие снежного городка». 1890 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	68
В. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. 1895 год. Гос. Русский музей. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	70
В. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. Фрагмент. Фот. Гос. Русского музея	72
В. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. Фрагмент. Фот. Гос. Русского музея	73
В. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. Фрагмент. Фот. Гос. Русского музея	74
В. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. Фрагмент. Фот. Гос. Русского музея	75
В. Суриков. Покорение Сибири Ермаком. Фрагмент (вклейка)	76
В. Суриков. Переход Суворова через Альпы. 1898 год. Гос. Русский музей. Фот. музея	77
В. Суриков. Молодой солдат. Этюд к картине «Переход Суворова через Альпы». 1898 год. Гос. Русский музей. Фот. музея	79
В. Суриков. Сибирская красавица. Портрет Е. А. Рачковской. 1891 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа (вклейка).	80
В. Суриков. Пугачев в клетке. Уголь. 1911 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	81
В. Суриков. Бой быков. Акварель. 1910 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	83
В. Суриков. Степан Разин. 1903—1907, 1909—1910 годы. Гос. Русский музей. Фот. музея	85
В. Суриков. Степан Разин. Фрагмент. Фот. Гос. Русского музея	87
В. Суриков. Молодой гребец. Этюд к картине «Степан Разин». 1903—1907 годы. Красноярский дом-музей им. В. И. Сурикова. Фот. ИЗОГИЗа (вклейка)	88

В. Суриков. Степан Разин. Фрагмент. Фот. Гос. Русского музея	89
В. Суриков. Посещение царевной женского монастыря. 1908, 1910—1912 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	90
В. Суриков. Посещение царевной женского монастыря. Фрагмент	91
В. Васнецов. С квартиры на квартиру. 1876 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	95
В. Васнецов. Военная телеграмма. 1878 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	96
В. Васнецов. Преферанс. 1879 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	97
В. Васнецов. Витязь на распутье. 1878 год. Гос. Русский музей. Фот. музея	99
В. Васнецов. После побоища Игоря Святославича с половцами. 1880 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	101
В. Васнецов. Аленушка. 1881 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа (вклейка)	102
В. Васнецов. Каменный век. Роспись зала Гос. Исторического музея. 1882—1885 годы. Фрагмент. Группа у пещеры. Фот. ИЗОГИЗа	104
В. Васнецов. Каменный век. Роспись зала Гос. Исторического музея. 1882—1885 годы. Фрагмент. Старший в роде. Фот. ИЗОГИЗа	105
В. Васнецов. Пиршество. Эскиз к росписи «Каменный век». 1883 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	106
В. Васнецов. Каменный век. Роспись зала Гос. Исторического музея. 1882—1885 годы. Фрагмент. Битва с мамонтом. Фот. ИЗОГИЗа	107
В. Васнецов. Роспись Владимирского собора в Киеве. 1885—1896 годы. Фрагмент. Преддверие рая. Фот. Гос. Третьяковской галереи	108
В. Васнецов. Княгиня Ольга. Икона для Владимирского собора в Киеве. 1885—1896 годы. Владимирский собор. Киев. Фот. Гос. Третьяковской галереи	109
В. Васнецов. Царь Иван Васильевич Грозный. 1897 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи (вклейка)	110
В. Васнецов. Богатыри. 1881—1898 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	112
В. Васнецов. Крестьянин Иван Петров. Этюд для картины «Богатыри». 1883 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	113
В. Васнецов. Богатыри. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа	115
В. Васнецов. Богатыри. Фрагмент. Фот. ИЗОГИЗа	117
В. Поленов. Арест графини д'Этремон. 1875 год. Гос. Русский музей. Фот. музея	121
В. Поленов. Белая лошадка. Нормандия. 1874 год. Гос. музей-усадьба им. В. Д. Поленова. Фот. ИЗОГИЗа	123
В. Поленов. Рыбачья лодка. 1874 год. Гос. Третьяковская галерея	125
В. Поленов. Портрет В. Д. Хрущовой. 1874 год. Гос. музей-усадьба им. В. Д. Поленова. Фот. ИЗОГИЗа	127
В. Поленов. Портрет сказителя былин Никиты Богданова. 1876 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	129
В. Поленов. Вахрамей. 1878 год. Собрание семьи художника. Фот. ИЗОГИЗа	130
В. Поленов. Ванька с Окуловой горы. 1880 год. Собрание семьи художника. Фот. ИЗОГИЗа (вклейка)	130
В. Поленов. Московский дворик. Этюд к одноименной картине. 1877 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	131
В. Поленов. Московский дворик. 1878—1879 годы. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	132
В. Поленов. Бабушкин сад. 1879 год. Гос. Третьяковская галерея	133

В. Поленов. Зима. Имоченцы. 1880 год. Киевский гос. музей русского искусства. Фот. ИЗОГИЗа	135
В. Поленов. Большая. 1886 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	137
В. Поленов. Парфенон. 1882 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	138
В. Поленов. Нил у Фиванского хребта. 1881 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	139
В. Поленов. Парит. Болотце. 1886 год. Центральный дом Советской Армии	141
В. Поленов. Золотая осень. 1893 год. Гос. музей-усадьба им. В. Д. Поленова	143
В. Поленов. Христос и грешница. 1887 год. Гос. Русский музей. Фот. музея	145
А. Бредов. Изба Сусанина. Эскиз декорации к опере М. И. Глинки «Иван Сусанин». 1860 год. Хромолитография	151
Н. Набоков. Олоферн. Эскиз костюма к опере А. Н. Серова «Юдифь». Акварель. 1863 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	153
И. Горюстаев. Княжеская гримница. Эскиз декорации к опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила». Акварель. 1866—1867 годы. Институт русской литературы АН СССР (Пушкинский дом)	154
М. Шишков. «Престольная палата». Эскиз декорации к драме А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Акварель. 1867 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	155
М. Бочаров. Сцена у Новодевичьего монастыря. Эскиз декорации к трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». Акварель, гуашь. 1870 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	157
М. Бочаров. Сцена коронавания. Эскиз декорации к опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». 1874 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	159
М. Шишков. Сцена кулачного боя. Эскиз декорации к опере А. Г. Рубинштейна «Купец Калашников». Акварель 1879 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	160
И. Исаков. Комната Шабловой. Эскиз декорации к пьесе А. Н. Островского «Поздняя любовь». Акварель. 1873 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	161
М. Шишков. Комната Солохи. Эскиз декорации к опере П. И. Чайковского «Кузнец Вакла». Акварель. 1876—1877 годы. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	162
М. Бочаров. «Пролог». Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Карандаш, тушь, акварель. 1881—1882 годы. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	164
А. Гельцер. Панорама к балету П. И. Чайковского «Спящая красавица». Карандаш. 1899 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	166
В. Васнецов. Поля. Эскиз костюма к драме И. В. Шпагинского «Чародейка». Акварель. 1884 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	168
В. Васнецов. Подводный терем. Эскиз декорации к опере А. С. Даргомыжского «Русалка». Акварель. 1885 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	169
В. Васнецов. Пролог. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Акварель. 1885 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	170
В. Васнецов. Бобыль и бобылиха. Эскиз костюмов к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Акварель. 1885 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	171
В. Васнецов. Берендей. Эскиз костюмов к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Акварель. 1885 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	173

В. Васнецов. Берендеева слобода. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Акварель. 1885 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	174
В. Васнецов. Открытые сени во дворце царя Берендея. Эскиз декорации к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Акварель. 1885 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	175
В. Поленов. Дом Иакова. Эскиз декорации и мизансцены к пьесе-сказке С. И. Мамонтова «Иосиф». Акварель. 1884 год. Гос. музей «Абрамцево»	177
В. Поленов. Развалины за городом Амстердамом. Эскиз декорации к опере В. С. Серовой «Урциль Акоста». Акварель. 1885 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	179
В. Поленов. Кладбище. Эскиз декорации к опере К. Глюка «Орфей». Акварель. 1887 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	181
В. Поленов. «Ущелье». Эскиз декорации к опере К. Глюка «Орфей». Акварель. 1887 год. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина	183
И. Пожалостин. Портрет Г. Р. Державина. Резцовая гравюра. 1880 год. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина	187
И. Крамской. Иллюстрация к повести Н. В. Гоголя «Страшная месть». Литография. 1874 год	189
В. Маковский. Разговор. Литография. 1873 год. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина	191
И. Репин. Дед Софрон на миру. Иллюстрация к рассказу В. И. Савихина «Суд людской — не божий, или дед Софрон». Литография. 1885 год. Гос. Русский музей. Фот. ИЗОГИЗа	193
И. Репин. Шопришин. Иллюстрация к повести Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего». Карандаш. 1870 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	197
П. Соколов. Портрет С. Терпигорева (Атавы). Гуашь. 1889 год. Гос. Русский музей. Фот. музея (вклейка)	198
П. Соколов. Доезжачий. Акварель. 1871 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	201
П. Соколов. Типы помещиков. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Черная акварель, белила. 1890 год. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина	203
П. Соколов. Чичиков у Собакевича. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Тушь, черная акварель. 1890 год. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина	204
П. Соколов. Чичиков у Ноздрева. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Тушь, черная акварель, белила. 1890 год. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина	205
П. Соколов. Бал у губернатора. Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Тушь, черная акварель, белила. 1890 год. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина	207
П. Соколов. «Эх, пошла писать губерния!» Иллюстрация к поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». Тушь, черная акварель. 1890 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. галереи	209
Н. Лаврецкий. Мальчик с обезьянкой. Мрамор. 1870 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	216
Г. Залеман. Стикс. Мрамор. 1887 год. Гос. музей Академии художеств СССР. Фот. музея	217
С. Иванов. Мальчик в бане. Мрамор. 1854 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	219
Ф. Каменский. Вдова с ребенком. Мрамор. 1866 год. Гос. Русский музей	220
Ф. Каменский. Первый шаг. Мрамор. 1869 год. Гос. Русский музей	221
М. Чижов. Крестьянин в беде. Бронза. 1872 год. Гос. Русский музей	223
Е. Лансере. Крестьянин верхом. Бронза. 1873 год. Существует несколько отливок	224

Е. Лансере. Святослав. Бронза. 1886 год. Гос. Третьяковская галерея	225
Л. Позен. Нищий. Терракота. 1887 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа .	227
И. Гинцбург. Портрет В. В. Верещагина. Бронза. 1892 год. Гос. Третьяковская галерея. Фот. ИЗОГИЗа	229
М. Антокольский. Еврей-портной. Дерево. 1864 год. Гос. Русский музей. Фот. музея	231
М. Антокольский. Инквизиция. Гипс. 1868 год. Гос. Третьяковская галерея . . .	232
М. Антокольский. Иван Грозный. Бронза. 1871 год. Гос. Русский музей	235
М. Антокольский. Иван Грозный. Фрагмент	237
М. Антокольский. Петр I. Бронза. 1872 год. Гос. Третьяковская галерея (вклейка) .	238
М. Антокольский. Христос перед народом. Мрамор. 1874 год. Гос. Третьяковская гал- лерея	239
М. Антокольский. Мефистофель. Мрамор. 1883 год. Гос. Русский музей	241
М. Антокольский. Смерть Сократа. Мрамор. 1875 год. Гос. Русский музей	243
М. Антокольский. Спиноза. Мрамор. 1882 год. Гос. Русский музей. Фот. музея . .	244
М. Антокольский. Христианская мученица. Мрамор. 1887 год. Гос. Третьяковская гал- лерея	246
М. Антокольский. Нестор-летописец. Мрамор. 1889 год. Гос. Русский музей. Фот. музея	247
М. Антокольский. Ермак. Бронза. 1891 год. Гос. Русский музей	249
М. Микешин. Памятник Богдану Хмельницкому в Киеве. Бронза. 1870—1888 годы . .	251
А. Опекушин. Памятник А. С. Пушкину в Москве. Бронза. 1880 год (вклейка) . . .	252
М. Микешин. Памятник «Тысячелетие России» в Новгороде. Бронза, гранит. 1862 год. Фот. Фотохроники ТАСС	253
Д. Гримм. Церковь в Херсонесе близ Севастополя. 1861—1879 годы. Перспективный вид. Чертеж Д. И. Гримма. Музей Академии художеств СССР	263
И. Петров (Ропет) и В. Гартман. Теремок в Абрамцеве, под Москвой. 1873 год .	265
А. Гун и П. Кудрявцев. Концертный зал ресторана «Славянский базар» в Москве. На- чало 1870-х годов. Разрез	266
А. Парлянд. Церковь Воскресения «на крови» в Петербурге. 1883—1907 годы (проект 1882 года)	269
И. Китнер, Г. Паукер и О. Крель. Проект установки металлических конструкций Сенного рынка в Петербурге. 1883 год. Перспектива	270
П. Купинский. Финляндский вокзал в Петербурге. 1870 год	273
В. Шретер. Вокзал в Одессе. 1879—1883 годы. План	274
В. Шретер. Вокзал в Одессе. 1879—1883 годы. Перспективный вид. Рисунок К. Лопяло по проекту В. Шретера	275
А. Померанцев. Верхние торговые ряды в Москве. 1889—1893 годы	277
А. Померанцев. Верхние торговые ряды в Москве. 1889—1893 годы. Фотография конца XIX века. Фот. музея Академии строительства и архитектуры СССР	278
К. Быковский. Государственный банк в Москве. 1890—1892 годы	280
М. Быковский. Кулеческая биржа в Москве. 1836—1839 годы. Перестроена А. Камин- ским. 1873—1875 годы. Фот. музея Академии строительства и архитектуры СССР . .	281
Д. Чичагов. Городская дума в Москве. 1890—1892 годы	282
И. Монигетти и Н. Шохин. Музей прикладных знаний в Москве (центральная часть). 1875—1877 годы	283
В. Шервуд и А. Семенов. Исторический музей в Москве. 1873—1883 годы. План . .	284
В. Шервуд и Семенов. Исторический музей в Москве. 1873—1883 годы. Общий вид	285
В. Шретер. Театр в Рыбинске. 1875—1877 годы. План	286
В. Шретер. Театр в Рыбинске. 1875—1877 годы. Перспективный вид. Рисунок К. Лопяло	287

В. Шретер. Театр в Тбилиси. 1880—1896 годы	289
Г. Гельмер и Ф. Фельнер. Театр в Одессе. 1884—1887 годы. План	290
Г. Гельмер и Ф. Фельнер. Театр в Одессе. 1884—1887 годы. Фот. Фотохроники ТАСС	291
Ц. Кавос. Детская больница в Петербурге. 1869 год	293
А. Бруни. Главный корпус Томского университета. 1880—1885 годы. Фот. Фотохроники ТАСС	295
И. Иванов. Доходный дом на Адмиралтейской набережной в Петербурге. 1870-е годы . .	296
Серебряков. Доходный дом на Литейном проспекте в Петербурге. 1870-е годы . . .	297
А. Резанов. Дворец Владимира Александровича в Петербурге. 1867—1871 годы. План. Музей русской архитектуры им. А. В. Щусева	298
А. Резанов. Дворец Владимира Александровича в Петербурге. 1867—1871 годы . . .	299
Люстры Георгиевского зала Большого Кремлевского дворца. Бронза. Фабрика Никольса и Плинке в Петербурге. 1850-е годы	307
Люстра во Владимирском зале Большого Кремлевского дворца. Бронза, хрусталь. Фабрика Ф. Шопена в Петербурге. Третья четверть XIX века	309
И. Свешников. Шкатулка. Сталь с медной и оловянной отделкой. Тула. Вторая полови- на XIX века. Гос. Исторический музей	311
Ваза-канделябр из калканской яшмы. Екатеринбургская мастерская. 1859—1861 годы. Гос. Исторический музей	312
Эрмитаж. Малахитовый зал. Вторая половина XIX века	313
Чайник и кружка. Фарфор. Гжель. Вторая половина XIX века. Гос. музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века»	314
Чайная чашка и блюдце. Фарфор. Гжель. 1866 год. Гос. музей керамики и «Усадьба Ку- сково XVIII века»	315
Чайный сервиз. Фарфор. Завод братьев Корниловых. 1870-е годы. Гос. музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века»	317
Крестьянка с ребенком. Фарфор-бисквит. Завод Гарднера. Вторая половина XIX века. Гос. музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века»	318
Бокал, стекло, прозрачная эмаль. Императорский стекольный завод. Вторая половина XIX ве- ка. Гос. Исторический музей	320
Стакан из трехслойного цветного стекла с венецианской нитью. Бахметьевский хрустальный завод. Вторая половина XIX века. Гос. Исторический музей	321
Бытовая посуда стекольных заводов второй половины XIX века. Граненое стекло. Гос. Исторический музей	322
Платок. Фабрика Я. Лабзина и В. Грязнова в Павловом Посаде. Шерсть. 1897 год. Иванов- ский обл. краеведческий музей	325
Ткань фабрики Э. Цинделя. Ситец. Вторая половина XIX века. Гос. Исторический музей .	327
Ткань «Кайма русская». Ситец. 1870-е годы. Гос. Исторический музей	328
Дом Н. И. Бибина в селе Хотеново Архангельской области. 1860-е годы. План. Обмер И. Ма- ковецкого и А. Королевой	334
Дом Н. И. Бибина в селе Хотеново Архангельской области. 1860-е годы. Фасад. Обмер И. Маковецкого и А. Королевой	335
Е. Степанов. Дом С. А. Уваева в селе Мытищи Ивановской области. Середина XIX века. План. Обмер И. Маковецкого	337
Е. Степанов. Фрагмент резьбы. Дом С. А. Уваева в селе Мытищи Ивановской области. Середина XIX века (вклейка)	338
Е. Степанов. Фрагмент резьбы на воротах. Дом С. А. Уваева в селе Мытищи Иванов- ской области. Середина XIX века	339

Дом в селе Приснецово Горьковской области. Вторая половина XIX века. Фрагмент фронтона	341
Дом С. П. Максимова в селе Валки Горьковской области. 1857 год	342
Дом С. П. Максимова в селе Валки Горьковской области. 1857 год. Резьба на ставнях	343
Дом В. С. Правдиной в селе Бармино Горьковской области. Вторая половина XIX века. Фрагмент фасада	345
Ворота дома П. С. Кошевой в деревне Юг Горьковской области. Вторая половина XIX века (вклейка)	346
Дом Рыбкиных в селе Николо-Погост Горьковской области. 1866 год	347
Дом Рыбкиных в селе Николо-Погост Горьковской области. 1866 год. Фрагмент резьбы на боковом фасаде	348
Дом Рыбкиных в селе Николо-Погост Горьковской области. 1866 год. Фрагмент резьбы на боковом фасаде	349
Дом Рыбкиных в селе Николо-Погост Горьковской области. Фрагмент фасада. 1866 год	357
Дом в селе Николо-Погост Горьковской области. Вторая половина XIX века	359
Дом в селе Ситцкое Горьковской области. Фрагмент резьбы. Вторая половина XIX века	360
Пряничная доска. Нижегородская губерния. Вторая половина XIX века. Гос. Исторический музей. Фот. музея	361
Рубель с трехгранно-выемчатой резьбой. Средняя Россия. 1875 год. Гос. Исторический музей	362
Донце резное. Средняя Россия. 1867 год. Гос. Исторический музей	363
Ярославско-костромской ковш. Вторая половина XIX века. Гос. Исторический музей	364
Козьмодемьянский ковш. 1865 год. Гос. Исторический музей	365
Роспись на прялке. Мезень. Вторая половина XIX века. Частное собрание в Москве. Фот. Издательства «Наука» (цветная вклейка)	366
Роспись на прялке. Северная Двина. Пермогорье. Вторая половина XIX века. Музей народного искусства в Москве	367
Роспись на прялке. Район Нижней Тоймы. Вторая половина XIX века. Музей народного искусства в Москве	368
Донце прялки с росписью. Городец. Вторая половина XIX века. Гос. Исторический музей	369
Донце прялки с росписью. Городец. Вторая половина XIX века. Музей народного искусства в Москве	370
Полотенце. Вышивка цветной перевитью. Калуга. Вторая половина XIX века. Музей народного искусства в Москве	372
Конец полотенца. Вышивка цветной перевитью. Смоленская губерния. Вторая половина XIX века. Музей народного искусства в Москве	373
Рукав женской рубахи. Вышивка крестом, полукрестом, набором; кумач, бисер. Рязанская губерния. Вторая половина XIX века. Музей народного искусства в Москве	375
Хохломская чаша с растительным узором. Вторая половина XIX века. Гос. Исторический музей	377
Богородская резная игрушка. Кузнецы. Вторая половина XIX века. Музей народного искусства в Москве	379
Богородская резная игрушка. Жанровая сценка. 1860—1880-е годы. Гос. Исторический музей	381
Резная игрушка. Тройка. Городец. Вторая половина XIX века (вклейка)	382
Курский ковер. Вторая половина XIX века. Музей народного искусства в Москве	383
Кумган с изображением «Полкана». Скопин. Вторая половина XIX века. Музей народного искусства в Москве	385
Лукутинская роспись на палье-маше. Жанровая сценка. Вторая половина XIX века. Музей народного искусства в Москве	386
Жостовский поднос. Вторая половина XIX века. Гос. Исторический музей	387



ОГЛАВЛЕНИЕ



Глава первая

ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА (продолжение)

В. И. Суриков. <i>В. С. Кеменов</i>	7
В. М. Васнецов. <i>Н. П. Коваленская</i>	93
В. Д. Поленов. <i>О. А. Ляковская</i>	119
Театрально-декорационное искусство. <i>Ф. Я. Сыркина</i>	149
Гравюра и иллюстрация 1870—1880-х годов. <i>О. И. Подобедова</i>	185

Глава вторая

СКУЛЬПТУРА

Скульптура. <i>М. А. Нейман</i>	213
---	-----

Глава третья

АРХИТЕКТУРА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

Архитектура. <i>М. А. Ильин и Е. А. Борисова</i>	257
Художественная промышленность. <i>Н. Р. Левинсон</i>	302

Глава четвертая

НАРОДНОЕ ЗОДЧЕСТВО И НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Народное зодчество. <i>И. В. Маковецкий</i>	333
Народное искусство. <i>В. М. Василенко</i>	352
Библиография	389
Указатель	419
Список иллюстраций	434



ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА
Т о м IX (книга вторая)

Редакторы тома *В. С. Жеменов и Г. Г. Поспелов*

Утверждено к печати Институтом истории искусств Министерства культуры СССР

*

Редактор Издательства *В. А. Виноград*
Художественный и технический редактор *Т. П. Поменова*
Оформление художника *С. Н. Тарасова*

Сдано в набор 4/III 1965 г. Подписано к печати 27/VIII 1965 г.
Формат 60 × 92¹/₈. Печ. л. 55¹/₂ + 27 вкл. Уч. изд. л. 43,3 (40,1 + 3,2 вкл.).
Тираж 12400 экз. Т-11466. Изд. № 2647^а. Тип. зак. № 2160.

Цена 6 руб.

Издательство «Наука», Москва, К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография издательства «Наука», Москва, Г-99, Шубинский пер., 10.

В редактировании тома участвовал в качестве научного консультанта член-корреспондент АН СССР *А. А. Сидоров*.

В редакционной подготовке раздела «Художественная промышленность» принял участие кандидат искусствоведения *В. Ф. Рожанковский*.

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*.

ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

<i>Страница</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Должно быть</i>
99	8 св.	Аполинария	Аполлинария
130	подпись к вклейке	Гос. музей усадьба им. В. Д. Поленова	Собрание семьи худож- ника
298	подпись под илл.	1872	1871
391	стлб. прав. 10 св.	Белоусова	Белоутова
401	стлб. лев. 4 св.	Гольденштейн	Гольдштейн

