# ПОПУЛЯРНАЯ ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

ББК 85.1
П 58

***Автор-составитель***
*Екатерина Александровна Конькова*

**Вниманию оптовых покупателей!**
Книги различных жанров
можно приобрести по адресу:
Издательство **«Вече»**
129348, г. Москва, ул. Красной сосны, 24.
Тел.: 188-16-50, 188-88-02, 182-40-74,
тел./факс: 188-89-59, 188-00-73.
e-mail: veche@veche.net
http://www.veche.ru

Эта книга не может быть переведена или издана в любой форме —
электронной или печатной, включая фотокопию, репринтное воспроизведение,
запись или использование в любой информационной системе —
без получения разрешения от издательства.

ISBN 5-7838-1156-4

© «Издательство «Вече», 2002.

# ВВЕДЕНИЕ

Эта книга посвящена истории русского изобразительного искусства с Древней Руси до настоящего времени. Русское искусство представляет собой уникальное явление в общем мировом процессе развития живописи. Оно по своей сути исключительно и интересно не менее, чем русская литература, поскольку в той же степени отражает общественные настроения и своеобразие взгляда на жизнь русского человека.

Русское искусство живет, прежде всего, мечтой, и эта мечта — об идеальном, прекрасном устройстве общества. Этот идеал может находиться в далеком прошлом или в будущем, но почти никогда — в настоящем. Вероятно, поэтому символом русского человека стал литературный образ Обломова с его бездеятельностью и оторванностью мечты от реальной почвы. Здесь не последнее значение имеют и особенности исторического развития страны.

Живопись России в течение долгих веков оставалась неизменной: до XVIII столетия художники придерживались строгих иконописных канонов и тесной связи искусства и религии.

Только после реформ Петра I Россия смогла приобщиться к общеевропейской живописной традиции, но эта дорога пробивалась с невероятным трудом. Как верно заметил А. Бенуа, «Сам Петр не понимал живописи: он любил забавляться в картинках воспоминаниями тех сценок, которые он видел в своей милой Голландии.. Люди того времени, за редкими исключениями, оставались теми же древними русскими, с теми же древними привычками..»

Естественно, любой человек нуждается в том, чтобы выразить свое отношение к миру в образах и формах, и русский человек удовлетворял такую потребность в великолепных церквях, литургии и иконах, несмотря на их каноничность, а следовательно — застылость. Однако исторический процесс не мог стоять на месте, и русской живописи пришлось за двести лет проделать такой путь, каким европейское искусство шло в течение многих веков.

Можно сказать, что процесс развития русского искусства был теснейшим образом связан с укреплением народного самосознания, а также утверждением русского государства и нации. Поэтому и произведения выдающихся живописцев, прежде всего, отражали жизнь во всех ее проявлениях, в образах, зачастую причудливых и своеобразных. Однако все художники без исключения верили в свою благородную миссию и главную задачу живописи видели в том, чтобы донести до зрителей чувство прекрасного, возвышенного, идеального. В целом же изобразительное

искусство никогда не ставило своей целью научить жизни, но мастера хотели изменить человека, дать ему веру в будущее и очистить его душу. Живопись не могла решить всех проблем, но она их ставила, что тоже было немаловажно.

Эта книга предназначена для широкого круга читателей, интересующихся искусством. Главная задача издания — предоставление общих знаний по истории русской живописи. Читатель сможет познакомиться с идейными и стилистическими особенностями живописного искусства на каждом этапе его развития в связи с исторической и социальной проблематикой конкретного периода времени, узнать о наиболее характерных тенденциях в творчестве тех отечественных художников, в произведениях которых наиболее полно и ярко нашли отражение черты эпохи. Среди этих мастеров — выдающиеся русские живописцы — иконописцы, академисты, передвижники, мирискусники, авангардисты и, наконец, наши современники. В биографических очерках авторы ставили своей задачей наиболее полно отразить творчество каждого художника, показать его открытия и достижения в живописи. Чтобы читатель как можно полнее представил того или иного мастера, в книге помещены иллюстрации, ярко характеризующие его живописную манеру. Благодаря этому изданию любители искусства значительно расширят и углубят свои знания по истории отечественного изобразительного искусства.



Истоки русской живописи для многих исследователей видятся в древней истории восточнославянского народа, который назывался анты и был уже хорошо известен в Европе в VI в. В то время племена антов проживали в основном в Поднепровье и часто беспокоили своими набегами Византию.

В IX столетии произошло объединение восточнославянских княжеств в Киевскую Русь. Как и все прочие государства Европы, ко второй половине XI столетия Русь пережила период национальной раздробленности, и именно тогда русское искусство приобрело свои неповторимые, характерные черты.

Искусство Киевской Руси находилось на достаточно высоком уровне, однако его трудно назвать самобытным, поскольку, приняв крещение в X столетии, князь Владимир заодно позаимствовал и художественные традиции Византии, которые причудливо переплелись с языческими художественными принципами. Конечно, восточные славяне обладали высокоразвитой культурой, а потому византийские традиции достаточно быстро видоизменялись в соответствии с исконными русскими.

Задолго до принятия христианства на Руси были известны литье и чеканка, керамика и тонкая вышивка, мастера знали секреты производства художественных эмалей. В многочисленных раскопках археологи находят сложные ювелирные изделия, бронзовые амулеты и украшения, подвески, колты, гривны, пряжки. Многие из этих изделий осыпаны зернью и увиты сканью. Часто среди этих изделий можно увидеть стилизованные изображения людей, животных и птиц. Вероятно, это является своего рода отголоском языческой славянской мифологии. Некоторые фигуры изображают древних славянских божеств — Перуна, Велеса, Берегиню и др.

После принятия христианства были уничтожены все языческие идолы. Очень немногие из них сохранились до наших дней. Иногда в раскопках обнаруживают массивные каменные бабы с плоскими характерными лицами. Безусловно, произведения декоративно-прикладного искусства древних славян стоят выше подобных глыбообразных сооружений. Исследователи приходят к мнению, что наибольшего искусства Русь достигла в обработке дерева. В древние времена все обширное пространство страны покрывали густые леса, поэтому облик поистине деревянной Руси определялся избами и хоромами, мостами и воротами, крепостными стенами и ладьями. Все деревянные изделия богато украшались, будь то телега или кухонная утварь.

В XI столетии началось активное строительство городов. По всей Руси закладывались новые храмы. Настоящей гордостью Киева был собор София Киевская. Его украшали фрески и мозаики, выполненные приезжими греческими мастерами. В росписях, несомненно, прослеживается художественная традиция Византии, но в то же время все они несут на себе специфически национальную печать. Византийское искусство стало для русского народа только отправной точкой, задерживаться на которой он не собирался, как не собирался и слепо копировать. Этот процесс шел одновременно с одной и с другой стороны. Греческие мастера, работая на Руси, все больше проникались атмосферой страны, а русские художники, помогая в оформлении храмов, учились у заезжих живописцев. В мозаиках Софии Киевской можно увидеть изысканность линейного византийского стиля и богатство его красок. Они буквально наполнены жизненной энергией и обращены к людям.

В конце апсиды собора изображена Богородица, представляющая собой типично византийский тип Оранты (то есть молящейся). Богоматерь стоит с молитвенно воздетыми руками. Жители Киева сразу признали ее своей защитницей и покровительницей. Богородица получила наименование «матерь городов русских». В народе даже бытовала легенда, что до тех пор, пока стоит Оранта, будет стоять и Киев. По-другому Оранта также называлась нерушимой стеной. Возможно, русские люди так близко приняли Оранту с ее оберегающим жестом поднятых рук потому, что она напоминала им древнюю языческую Берегиню. Таким образом, Богородица гармонично слилась с образами народной мифологии и на все времена так и осталась самым любимым образом иконописцев Руси.

Однако и художественное значение этого шедевра древнего искусства чрезвычайно велико. Богородица кажется излучающей силу и тепло. Ее фигура необычайно жизненна. Богоматерь словно встречает каждого, кто входит в храм, и открыто смотрит прямо в глаза. Атмосфера собора несколько сумрачна, и в полумраке нимб над головой Оранты кажется излучающим мягкое, притягивающее взгляд сияние.

В нижнем поясе апсиды — мозаичные фигуры отцов церкви. Их взгляд энергичный, почти огненный, одеяния украшены темными крестами. Даже переплеты книг изображены очень тонко и ярко. Хотя расположение фигур канонически однотипно, каждая из них очень индивидуальна. Ни одно лицо не похоже на другое, как и отличающиеся друг от друга оттенками колористические созвучия. Из общего ряда особенно



выделяется образ Иоанна Златоуста с его яркой одухотворенностью и силой, способной победить любую телесную немощь.

Собственно русское искусство развилось из византийско-русского искусства Киевской Руси. Далее оно развивалось как искусство отдельных княжеств, отделившихся от галицко-волынских, ростово-суздальских и новгородских земель. К XII столетию русское искусство можно считать сложившимся окончательно. Его развитие, правда, на некоторое время затормозилось в связи с тяжким гнетом татарского ига, от которого страна страдала на протяжении трехсот лет. Этой участи удалось избежать лишь Пскову и Новгороду, которых почти не коснулась обязанность платить Орде тяжелую дань. Кроме того, эти города отразили натиск с запада — нашествие рыцарей Ливонского ордена.

Новый подъем русского искусства начался в XV столетии, когда большинство земель объединилось вокруг Москвы. Этот век часто называют золотым веком древнерусского искусства. В это время были созданы произведения, которые стали классическими образцами московской школы.

Развитие русской культуры происходило по пути, общему для стран Европы. Как на Западе, так и на Востоке искусство являлось прежде всего церковным. Оно отражало жизнь как бы сквозь призму христианской идеологии, а также строго соблюдало каноны давно установленной, общепринятой иконографии. В это время искусство было коллективным. Будучи делом рук ремесленников, артельщиков, оно не подразделялось на профессиональное и народное, а потому гармонично вписывалось в повседневный быт простых людей.

Как искусство народное, оно было очень неравнодушно к различного рода узорочьям и украшениям. В то же время оно отличалось непередаваемым чувством величия, которое было присуще всем средневековым культурам без исключения.

Нельзя назвать русское искусство ответвлением византийского. Точно так же путь русского искусства не может быть аналогичным западному. Это был свой, совершенно особый и самостоятельный путь.

Известно, что Византии было свойственно особое внимание к церемониалу, чрезвычайно пышному и официальному. Византийскую утонченность Русь отвергла: ей ближе простота, большая демократичность, доходящая почти до простонародности.

В то же время русскому искусству совершенно чужд острый драматизм готики и многообразие ее сюжетов. Русская иконография по своей

сути предельно цельна, она бережно охраняет традиции старинных преданий и видит в этом залог спокойствия, устойчивости и ясности.

Еще во времена Киевской Руси в искусстве привились светлые начала, которые остались на долгие века и не исчезли в результате невероятных испытаний. Русь очень долго сопротивлялась внешним врагам — половцам и татаромонголам, затем внутренним, способствовавшим усилению распрей, которые препятствовали объединению земель. Несмотря на это, идея сплочения жила в русском народе постоянно. Если сравнить русское средневековое искусство с западной готикой, то в последнем образы мучеников и святых символизируют страдания, выпадающие на долю человека в настоящем. В то же время в русском искусстве основной идеей является будущее торжество добра и вера в конечную победу правды и справедливости.

С особенной силой проявилась самобытность русского искусства в культуре Великого Новгорода, который в Древней Руси являлся богатой купеческой республикой. Нигде народное собрание — вече — не пользовалось таким влиянием, как в Новгороде. Бывало, что неугодного князя вече изгоняло под различными предлогами: один проявил насилие, другой «не блюдет смерда». Искусство Новгорода отличалось особой силой и мужественной простотой с преобладанием народных традиций.

Новгородские церкви значительно отличались от киевских и владимирских. Они не были роскошными, скорее основательными и уютными. По традиции церкви внутри расписывались. Мозаика здесь не получила развития, однако техника фрески стала необычайно популярной. Чуть позже самой излюбленной живописной формой стала икона.

Из росписей XII в. наибольшей известностью пользуется цикл росписей новгородского храма Спаса на Нередице. Этот величественный собор был разрушен фашистами во время Великой Отечественной войны. До настоящего времени сохранилась лишь небольшая часть старинных фресок, на которых изображены святые, представляющие национальный русский тип. Фигуры отцов церкви коренастые, их облик дышит суровостью и мужеством. Этот тип позже широко использовался художниками, изображавшими Иоанна Лествичника или Николая-угодника. Возможно, в данном случае также переплелись христианские сказания с народными древними легендами, дошедшими из глубины веков и сохранившими воспоминания о родовом строе, когда особым почетом пользовались старики



и сказители. Образы этих старцев объединились позже с образами старцев-подвижников, монастырских отшельников.

В XIV в. в Новгороде жил и работал один из величайших художников, создавший целое направление в живописи, — *Феофан Грек* (ок. 1340 — ок. 1410). На Русь он прибыл из Византии, и его искусство обрело благодатную почву и принесло богатые плоды. Византийские работы художника до настоящего времени не сохранились. Известно, что он работал над украшением церквей в Константинополе, Галате, Халкедоне и Кафе.

Едва приехав в Новгород, Феофан стал изучать сложившуюся местную художественную традицию. Он интересовался искусством стенной живописи Нередицы, Старой Ладоги, Снетогорского монастыря. Именно этой традиции следуют росписи Феофана, сделанные в церкви Спаса на Ильине, хотя развиваются и перерабатываются эти традиции достаточно своеобразно. Так, изображения святых на Нередице очень экспрессивны, но фигуры кажутся тяжеловатыми и статичными. Лики написаны пока еще грубо и резко, в результате чего лик становится похожим на маску. Образы Феофана, напротив, очень динамичны: темно-терракотовые лики оживлены так называемыми белыми движками, которые кисть мастера наносит с необычайной легкостью и смелостью. В темноте куполов образы Феофана кажутся порой некими экстатическими видениями. Тем не менее, приглядевшись, можно увидеть, что это люди, глубоко и страстно чувствующие. Если обратиться к образам святых отцов, то обнаружится их особый мир, просветленный и потрясенный. Именно таков «Старец Макарий» — шедевр мирового искусства. В сдержанной и скупой палитре мастера доминируют оранжево-коричневый и серебристо-голубой цвета. Именно эти оттенки способны с максимальной силой воплотить напряженную духовную жизнь персона-



*Ф. Грек. Вседержитель. Фрагмент*



*Ф. Грек. Макарий Египетский*

жей. Стиль Феофана Грека просматривается и в росписях Волтовской церкви, а также церкви Федора Стратилата. (Часть искусствоведов приписывает авторство Феофану; некоторые считают, что в данном случае работали новгородские художники его круга.) Второе предположение представляется наиболее приемлемым. Особенно прекрасны были фрески Волтовской церкви. К сожалению, они не сохранились до наших дней, так как погибли во время Великой Отечественной войны. В более позднее время Феофан Грек работал в Москве. Считается, что он являлся одним из учителей Андрея Рублева.

Феофан Грек расписывал собор Спаса Преображения на Ильине в 1378 г., работал совместно с Симеоном Черным над украшением церкви Рождества Богоматери в 1395 г. В работах над росписями Архангельского и Благовещенского соборов в 1399 г. вместе с Феофаном принимали участие Андрей Рублев и Прохор с Городца. До настоящего времени сохранились только фрески новгородского храма Спаса Преображения на Ильине. Считается, что Феофан создал иконы деисусного чина Благовещенского собора, что находится в Московском Кремле. Без сомнения, кисти Феофана принадлежат иконы «Спас», «Богоматерь» и «Иоанн Предтеча». Под его контролем создавались прочие иконы иконостаса и праздничный цикл.

В Москве Феофан возглавил мастерскую, в которой были созданы «Богоматерь Донская» (на ее обороте находится «Успение»), а также «Четырехчастная», «Преображение» и инициалы «Евангелия Кошки», созданные в 1392 г.

Одна из основных форм древнерусской живописи — это икона. Писались иконы на липовых и сосновых досках. Сверху мастер покрывал доску левкасом — тонким слоем гипса. Уже на левкас начинали наносить контуры рисунка. Иконописцы растирали краски на яичном желтке, и все оттенки отличались особой яркостью.



Ранние иконы напоминали монументальные стенные росписи. Фигуры святых представлены на них в полный рост. Именно так выглядит «Богоматерь Великая Панагия», выполненная в XII столетии. Она написана на золотистом фоне и очень напоминает Оранту в Киевской Софии, только ее фигура и лик гораздо тоньше.

Чуть позже икона начала развиваться и в духе средневековой картины. Она показывала уже не только изображения святых, но и целые сюжетные картины — события евангельской истории. Подобные иконы назывались праздничными. Иногда фигура святого помещалась в центре, а вокруг него художник располагал клейма — небольшие композиции, содержащие рассказ о жизни святого и его подвигах.

Бурное развитие древнерусской живописи началось в XIV столетии. Для Русского государства это было тяжелое время. Русь страдала от княжеских феодальных междоусобиц, и порой приходилось прилагать поистине титанические усилия, чтобы сохранить хотя бы некоторое подобие единства. Такие древнерусские центры, как Киев и Владимир, были практически разрушены и совершенно разорены. Назрела жизненная необходимость в новой столице, которая смогла бы под своим началом объединить Русь. Статус столицы старался завоевать каждый крупный город в русских областях, но тем не менее только Москва могла проводить наиболее целеустремленную и мощную политику. Становилось ясно, что именно этому городу принадлежит будущее.

Через сто лет после страшного татаромонгольского нашествия, полностью разорившего русскую землю, постепенно начали заново отстраиваться города. Вокруг них вырастали новые укрепления. Появились как каменные, так и деревянные строения, поднимались из руин храмы. В это время неизвестный автор «Слова о погибели земли Русской», не скрывая восхищения, так писал о своей родине: «О светло светлая и украсно украшена земля Русская! И многими красотами удивлена еси: озерами многими удивлена еси, реками и кладезьми месточестными, горами крутыми, холмами высокими, дубравами чистыми, полями дивными, зверями различными, птицами бесчисленными, городами великими, селами дивными, виноградами обильными, домами церковными и князьями грозными, боярами честными, вельможами многими. Всего ты исполнена, земля Русская, о правоверная вера христианская!»

Однако настоящее возрождение государства невозможно без возрождения культуры. Именно поэтому произошло заметное оживление строительства и различных форм художественной деятельности. Особенно бурное развитие искусства происходило в таких крупных центрах, как Псков, Новгород, Смоленск, Тверь, Нижний Новгород. Во времена правления московских князей Ивана Калиты и Семена Гордого на русской земле царило затишье. Эта передышка оказалась кратковременной, но все же достаточной для того, чтобы народ успел собрать силы. Особенно важную роль в жизни государства сыграло перемещение кафедры митрополита в Москву. После этого в городе в большом количестве стали появляться каменные соборы, стены которых украшались прекрасными росписями.

В истории России решающим моментом явилась Куликовская битва, в которой татаромонгольские захватчики потерпели сокрушительное поражение. Однако, несмотря на это, первые десять лет были для Руси периодом крайне тяжелым. Орда не хотела мириться с поражением и постоянно предпринимала новые попытки заявить о своем главенствующем положении. В 1382 г. хан Тохтамыш совершил поход на Москву. Он осадил город, но долго не мог взять его. Только после обманного маневра татарский хан ворвался в Москву и разорил ее. Едва город начал подниматься из руин, как через 10 лет пожар уничтожил его до основания. В церковных делах также было немало недоразумений. Когда скончался митрополит Алексий, церковь предприняла попытку поставить в Москве высшего иерарха. Но пока продолжался спор между претендентами на митрополичий престол, Москва снова оказалась в зависимости от константинопольской церкви.

Для того чтобы избавить Русь от новых нашествий Орды, князь Дмитрий Иванович Донской отправил к татарам своего сына Василия как заложника. Через два года Василий совершил побег из Орды. Пробираясь обходным путем через земли юга России, сын Дмитрия Донского в конце концов попал в Литву. Здесь литовский князь Витовт тоже задержал его и отпустил на родину только после того, как получил от Василия обещание жениться на его дочери Софье.

Дмитрий Донской всегда был против заключения подобного брака. Во многом позицию определяла сама политика Литвы в отношении России, которая отличалась неприкрытой агрессивностью. Литва воспользовалась тяжелым положением Руси и тем, что земли центра и юга России принимают на себя весь удар монголотатарских полчищ. При князе Гедимине под литовским владычеством оказались многие русские земли: киевская, волынская, подольская, черниговская, северская. При Ольгерде нападки со стороны Литвы усилились; неоднократно происходили стычки литовцев с москвичами. Подобные походы в Москву состоялись в 1368, 1370, 1372 гг. Карамзин так оценивал эти события: «Эти походы могли бы иметь гораздо вреднейшие последствия для ее целости (Москвы), если бы он (Ольгерд) нашел в Дмитрии меньше бодрости и неустрашимости». Московский князь окружил мощными крепостными стенами свой город. Защитники Москвы, закаленные в битвах с татарами, каждый раз успешно отбивали атаки литовцев.



Дмитрий, как опытный стратег, вовремя обратил внимание на города, расположенные на юге и западе Московского княжества, которые превратил в сторожевые пункты. Впоследствии эти города — Звенигород, Руза, Можайск, Серпухов — стали хорошо укрепленными крепостями. Звенигород превратился в такой крупный город, что в нем даже был учрежден епископат; в 1388 г. летописи впервые упомянули имя звенигородского епископа Даниила.

Князь Дмитрий Донской скончался в 1389 г. После него княжеский престол занял Василий Дмитриевич. Кроме Москвы, во владения Василия Дмитриевича входила Коломна. Второй сын умершего князя получил в удел Звенигород, Рузу и Галич. Остальные сыновья получили прочие города Московского княжества.

Едва Василий Дмитриевич занял великокняжеский престол, как первым делом вернул из Киева митрополита Киприана. Последнего Дмитрий Донской изгнал из Москвы за то, что тот покинул город во время нашествия Тохтамыша и бежал в Тверь вместе со всем семейством князя. В это время митрополит уже мог не обращаться к хану за ярлыком, хотя по традиции эта процедура еще происходила (Киприан такой ярлык имел). На самом же деле ставил митрополита только великий князь. В Москве Киприана встретили с небывалой пышностью. Митрополит немедленно начал проводить программу, которую считал для себя важнейшей: превратить Русь в главный, мощный центр славянской культуры.

Василий Дмитриевич сдержал обещание, данное Витовту: он женился на его дочери Софье. Вероятно, сказалось и влияние митрополита Киприана на московского князя — ведь до того, как прибыть в Москву, Киприан являлся литовским митрополитом. Софья Витовтовна проявила себя достаточно компетентной и энергичной в политическом отношении, но, возмож-

но, в данном случае не обошлось без влияния ее отца. Через некоторое время после женитьбы Василия на Софье была упразднена кафедра звенигородского епископа. В летописях его имя перестало встречаться начиная с 1391 г. Сам Витовт укрепил свои позиции в Смоленске. Некоторое время город переходил из одних рук в другие. Наконец русские князья объединились и под предводительством смоленского князя Юрия и рязанского князя Олега сумели отбить Смоленск у литовцев.

Софья всячески старалась приобрести популярность, а потому во время пребывания ее отца в Смоленске она вывезла оттуда в Москву множество икон еще домонгольской поры. Летопись сообщает об этом факте с необыкновенным воодушевлением. В данном случае явственно просматривается влияние митрополита Киприана, который был заинтересован в таком поступке, поскольку собирал в Москве различные святыни.

С 1390 г. наиболее активными сторонниками московского князя стали князья Владимир Андреевич Серпуховской и Юрий Дмитриевич Звенигородский. В 1391 г. их коалиция предприняла поход на Новгород. В то время на него претендовал все тот же Витовт, которого поддерживали многочисленные сторонники. В 1395 и 1398 гг. князья выступили в совместный поход против болгар. В 1400 г. Юрий Дмитриевич вступил в брак с дочерью смоленского князя, а поскольку последний всегда являлся прямым врагом Витовта, то его позиция по отношению к литовскому правителю стала откровенной, как никогда. Заодно неизбежно задевались и политические интересы Софьи.

В 1395 г. Орда вновь собрала неисчислимое войско, которое двинулось в поход на Москву. Огромную свирепую армию вел Тамерлан. В эти страшные дни Киприан способствовал перенесению в Москву образа Владимирской Богоматери — одной из самых древних и чтимых святынь киевских и владимирских князей. Народ встречал икону с небывалым подъемом и благоговением еще за стенами города, в поле. Чудо, которого так ждали, действительно произошло. Почувствовав непонятный панический ужас, неустрашимые татарские воины отошли от стен Москвы и вернулись в Орду. В честь этого события до сих пор православная церковь празднует Сретение иконы Богоматери Владимирской.

Постепенно освобождаясь от татарского влияния, Русь все прочнее занимала место на исторической арене. Конечно, набеги ордынцев все еще давали о себе знать, но теперь уже сама Русь имела возможность помогать Византийской империи. Этот факт свидетельствует о том, что



постепенно как экономическая, так и политическая деятельность государства налаживались. В то же время Византии и Балканам все труднее становилось отражать атаки со стороны Османской империи. Каждый раз, когда положение становилось особенно серьезным, Византия обращалась к Руси за помощью. Так, в 1347 и 1354 гг. Византия получила очень крупные суммы денег под предлогом ремонта храма Софии Константинопольской. Большие средства переходили в казну патриарха при посредничестве ставленников на митрополию всея Руси.

В Константинополе всегда очень внимательно следили за событиями, происходящими на Руси. Она всегда держалась несколько особняком и никогда не хотела признавать главного принципа византийской церкви. Исходя из него, тот, кто признает приоритет Царьграда в верховных делах церкви, должен признать и светскую зависимость от византийского императора. Не раз константинопольский патриарх делал выговор великому князю Василию Дмитриевичу: «Отчего ты не уважаешь меня, патриарха, и не воздаешь должной чести, какую воздавали предки твои... Очень нехорошо, сын мой, что ты говоришь: «Церковь имеем, а царя не имеем». Невозможно христианам иметь церковь, а царя не иметь. Царство и церковь имеют между собой тесное единение и общение и невозможно отделить одно от другого». Впрочем, несмотря на подобные вразумления, патриарх никогда не забывал о главной цели письма, в которой содержалась просьба о помощи: «И кто принесет жертву в помощь нам, тот обретет у Бога большую награду, нежели воздвигнувший храм и монастырь или оказавший им пособие». Русские князья, хотя и продолжали твердо держаться собственного мнения, в помощи никогда не отказывали. Вот так и в 1398 г. Царьград снова получил от них немалую сумму. В это время для Руси имели еще важное значение прочные контакты с Византией. Как справедливо заметил М. Н. Тихомиров, «связи с далеким Константинополем помогали русской культуре окрепнуть в тяжелые годы, создать свое высокое мастерство. Так, рядом с Феофаном Гречином появляется русский Андрей Рублев».

Русская церковь также нуждалась в поддержке патриарха, поскольку была вынуждена непрерывно бороться с очагами ереси, которой подчас поддавались даже церковные иерархи.

Так, под руководством ростовского епископа Маркиана все шире распространялась антитринитарианская ересь. Тверской епископ Евфимий Вислень многократно выступал против порядков, царивших в среде

официальной церкви. Особенно широкую популярность получила ересь стригольников на территориях вокруг Пскова и Новгорода.

Главной особенностью периода 1380–1390-х гг. является небывалое доселе оживление строительства в самой Москве и в Московской области. Во времена Дмитрия Донского наиболее важным было строительство оборонительных сооружений. Однако во времена правления Дмитрия Донского возвели Успенский собор в Коломне, каменные соборы в Серпухове, Можайске и Звенигороде. По повелению Василия Дмитриевича был возведен Благовещенский собор на «дворе великого князя». Вдова Дмитрия Донского, Евдокия Дмитриевна, явилась инициатором создания Вознесенского монастыря. В 1393 г. она построила каменную церковь Рождества Богородицы; этот праздник княгиня чтила особо, так как именно в этот день произошло знаменитое сражение на реке Дон. Особую активность и размах приобрели строительные работы в Симоновом и Андрониковом монастырях. Как только храмы отстраивались, их внутреннее пространство покрывалось росписями.

Точно неизвестно, в какой год произошло основание иконописной московской мастерской. Большинство исследователей склоняются к мнению, что инициатива создания мастерской принадлежит митрополиту Петру. Как известно, он и сам был выдающимся мастером иконописи. Жизненная необходимость существования такой школы появилась во время правления Ивана Калиты и Семена Гордого. Тогда храмы строились в прежде невиданных количествах и изукрашивались росписями. Сначала митрополит Петр, а затем и его преемник Феогност возобновили когда-то давно существовавший, но затем забытый обычай посылать русских иконописных мастеров в восточные христианские страны с богатой и древней традицией иконописи. Это способствовало повышению художественной культуры иконописцев.

Много русских живописцев побывало на Афоне, в Константинополе и многих других местах.

Известно, что в 1340-х гг. в Москве вели работу три самостоятельные иконописные артели. В 1344 г. летопись делает отметку: Успенский собор расписывали приезжие греческие иконописцы. Далее летописец замечает: в Архангельском соборе работали русские живописцы Захария, Денисей, Иосиф и Николай. В 1345 г. летопись говорит о том, что церковь Спаса на Бору расписывала артель иконописцев — Гойтан, Семен и Иван. Ниже писалось: «Мастера, старейшины и начальники были русские родом, а греческие ученики». Подобная запись означает, что обучение в Греции проходило достаточно долгое время.



Художественная деятельность русских людей активно продолжается и в последующие десятилетия, однако свидетельства о ней встречаются довольно редко. До конца XIV — начала XV столетия таких письменных источников буквально единицы. Одно из свидетельств — рукопись Чудова монастыря, который заложил митрополит Алексий в 1365 г. В этом документе неизвестный автор пишет: «Поставил же есть церковь каменную во имя Святого Архангела Михаила честнаго его чуда и украсил подписями и иконами, и книгами, и сосудами священными и, просто говоря, всякими церковными украшениями».

В 1392 г. летопись описывает работу по росписи ранее возведенного собора в Коломне. В 1395 г. бригада иконописцев украшала церковь Рождества Богородицы «на Москве… а мастеры бяху Феофан иконник Гречин Филосов да Семен Черный и ученици их». Благодаря летописи также стало известно, что Феофан Грек в палатах князя Владимира Андреевича написал на каменной стене город Москву. Кроме того, терем великого князя, отмечает летописец, «незнаемою подписью и странолепно подписан».

Можно сказать, что именно с этого периода началось время особенно активной художественной жизни. Тогда же встречаются самые первые упоминания об Андрее Рублеве: «В лето 6913 (1405)… тое же весны почаша подписывати церковь каменную святое Благовещение на князя великого дворе, не ту, иже ныне стоит, а мастеры бяху Феофан иконник Гречин да Прохор старец с Городца, да чернец Андрей Рублев, да того же лета и кончаша ю».

Дата рождения *Андрея Рублева* неизвестна. Большинство исследователей приняли условную дату — 1360 г., исходя из того, что Даниил мог быть старше него на 5–10 лет. Кроме того, сделан расчет: Андрей и Даниил умерли в 1427 г. «в старости великой». Незадолго до смерти они успели выполнить крупную работу: расписать фресками и украсить иконами Троицкий собор. Скорее всего, Рублев постригся в монахи далеко не в юном возрасте. В то время часто бывали случаи, что чернецами становились люди совсем молодые — 12–20-летние. Чернечество (иночество) — самая низшая ступень. Она могла затягиваться на долгие годы. Так, если прочитать «Житие Алексия митрополита», то станет ясно, что он пребывал на этой низшей ступени в течение 20 лет. Все это время он

исполнял всевозможные послушания, вел жизнь строгую, добродетельную и достойную всяческого уважения.

Известно «Сказание о святых иконописцах». Рублев там тоже упоминается как послушник Никона. Это происходило, скорее всего, в конце 1390-х гг., когда Никон стал игуменом Троице-Сергиева монастыря во второй раз, после шестилетнего перерыва.

А вот и еще одно свидетельство. В роду Ховриных-Головиных существует предание, что родоначальник этой фамилии Степан Ховра, по национальности грек, покинул Крым. С 1391 г. он служил у московского князя. В благодарность за верную службу князь благословил Ховрина иконой «Богоматерь Владимирская», написанной Андреем Рублевым. Из этого семейного предания можно сделать вывод, что в 1391 г. Рублев уже считался в Москве знаменитым живописцем — его иконы ценились очень высоко.

В летописи 1408 г. читаем: «Того же лета мая в 25 начаша подписывати церковь каменную великую соборную Святая Богородица иже во Владимире повелением князя великого, а мастера Данила иконник да Андрей Рублев». Имя Рублева обозначено лишь на втором месте. Ясно, что руководство всеми работами осуществлял Даниил. От той монументальной росписи до настоящего времени сохранилась лишь небольшая часть фресок. В то время Даниил и Андрей стали ведущими мастерами иконописи в Москве. Именно им делали свои заказы великий князь, митрополит, самые близкие члены великокняжеской семьи, а также крупнейшие подмосковные монастыри.

При кафедре митрополита Киприана тщательно велась Троицкая летопись. В ней можно найти наиболее исчерпывающие сведения о Даниле и Андрее Рублеве. Когда же в 1406 г. Киприан скончался, то последующие летописцы не считали нужным упоминать имя знаменитых иконописцев.

Известно, что Рублев был монахом. Но в каком именно монастыре он подвизался? В «Сказании о святых иконописцах» говорится, что Рублев находился в послушании у Никона, игумена Троице-Сергиева монастыря. Вероятно, это продолжалось довольно долгое время и, скорее всего, было связано с работой Рублева. Исследователи и искусствоведы сделали вывод, что постоянным местом жительства и Данила, и Андрея являлся Андроников монастырь. Эту обитель основал сам митрополит Киприан. В то время монастырь был настоящим академическим заведением, где сосредоточился центр книжности, искусства, культуры и образованности в целом. Главный собор Андроникова монастыря расписывал и украшал Рублев еще в молодые годы.



Что же касается *Даниила Черного*, то о его жизни сведений еще меньше. Его имя впервые встречается в летописи 1408 г. В это время он уже руководил крупной серьезной работой по росписи владимирского Успенского собора. В «Сказании о святых иконописцах» фамилия Даниила звучит как Черный. Надо сказать, что под такой же фамилией в XIV столетии известен еще один иконописец — Семен Черный. Этот выдающийся мастер украшал в 1395 г. собор Рождества Богородицы вместе с Феофаном. Конечно же, это не просто однофамилец. На самом деле и Семен, и Даниил — это одно и то же лицо. Просто при постриге Семен сменил имя на Даниила.

Самой большой работой Андрея и Даниила стала роспись Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, которая осуществлялась в 1425–1427 гг., когда Русь страдала от морового поветрия и жестокого голода. Работу иконописцев в подобных условиях можно назвать самым настоящим подвигом. Едва окончив свой труд, Андрей и Даниил умерли. Это произошло поздней осенью 1427 г. Живописцев похоронили рядом с собором, который они украшали.

Андрей Рублев и Даниил Черный жили в тяжелое и сложное время, когда решалась судьба русского народа. В это же время создавали выдающиеся произведения писатели Киприан, Епифаний Премудрый, Спиридон. Строители возводили уникальные памятники зодчества, которые положили начало будущей архитектурной традиции Москвы. Кроме Андрея Рублева и Даниила Черного, известностью пользовались такие живописцы, как Феофан Грек, Федор, Игнатий. Эти художники через два-три года уже создавали новый архитектурный ансамбль. Кроме крупных проектов, ими были расписаны многие большие иконостасы, предназначенные как для каменных, так и для деревянных церквей, невероятное количество икон, в том числе для домовых храмов, украшенные прекрасными рисунками рукописи. В это время искусство все прочнее утверждалось в общественной жизни Руси.

В целом древнерусское искусство развивалось в так называемой византийской общности, так как главным центром культуры Средневековья была Византия. Творческий метод в восточных странах, где получило распространение христианство, получил название «иконописный», «пре-

ческий», или «традиционный». Главной особенностью этого метода было то, что в нем не использовались такие возможности живописного искусства, как перспектива, моделирование объема предметов, передача тонких нюансов освещения и применение знаний анатомии.

Подобные особенности нельзя назвать недостатками древнерусской иконописи, так как художественное изображение в данном случае подчинялось конкретной цели: создать художественный образ для того, чтобы с его помощью выразить духовные, религиозные и философские задачи. Потому в искусстве создавалось не индивидуальное, то есть временное и преходящее, начало, а вечное, типическое. Перед искусством ставилась задача отразить систему мира в ее целостности.

Художник располагал обширным тематическим материалом, который носил прежде всего богословское содержание. Однако метод иносказания привносил в библейские сюжеты современное содержание, порой очень острое и злободневное. В том случае, если живописец расписывал стены собора, он неизбежно должен был учитывать особенности архитектурных форм и интерьера. Исходя из этого, художник не мог мыслить картинами изолированными, которые по своей сути всегда являлись частью целого, комплекса.

Стенная живопись имела свои особенности. Все композиции не должны были включать мелкие детали, поскольку главным в искусстве фресок было хорошее прочитывание картины на расстоянии. Значит, композиции должны быть предельно ясными и обобщенными.

В искусстве фрески не допускалось смешивание красок. Существовала определенная палитра колеров, созданных из красок, способных выдержать наложение на сырой грунт. В результате использовалась система наложения одного слоя краски на другой с прокладкой, подготавливающей основной фон.

Проблема создания объемной формы решалась чрезвычайно сложно. Иконописцы не стремились к плоскостному изображению, однако не могли использовать принятые в живописи средства — растушевку объема или лепку с помощью мазков. Древнерусские мастера применяли особую раскладку пробелов, постепенно переходя от более темных к более светлым очеркам. Применялась очень сложная система бликов, подчас тени подчеркивались более темными описями. Что же касается фигур, то художники использовали античный метод, согласно которому строго сохранялись пропорции. Свет, как правило, падал сверху.



Икона также должна была находиться в гармонии с фресками. Являясь частью единого пространства, она усиливала стенную роспись. Одной из главных проблем живописцев была особенность перспективы. Как правило, на одной плоскости стены одновременно мог находиться не один десяток композиций, каждая из которых должна была действовать в общей гармонии и главное — не существовать в ущерб архитектурному замыслу.

Подобные традиции были общими для всей древнерусской живописи, однако у каждой живописной школы существовали свои особенности. В XVII столетии было принято называть иконопись греческой живописью, тогда как светскую, живописную — итальянской, или фряжской.

Влияние византийской живописи на древнерусскую никак нельзя считать всепоглощающим. Несмотря на то что в период христианизации Руси Византия находилась в самом расцвете своего могущества, она ни в коей мере не подавляла национальные русские особенности. Напротив, древнерусская живопись отличалась таким своеобразием, что при всем желании ее никак нельзя было спутать с собственно византийской. Окончательно процесс разделения, обособления двух культур произошел к середине XIV столетия, когда политическое и культурное влияние Византии стало значительно ослабевать. В этот период во множестве появились местные школы новгородского, ростово-суздальского, северного письма, которое тем более нельзя спутать с византийским.

Особой независимостью характеризуется новгородская живопись. Ее художественные средства отличаются чрезвычайной ясностью и лаконизмом. Композиция обладает жесткой структурой. Цвета сильные и насыщенные, образы суровы и монументальны. В ростово-суздальской живописи преобладает интерес к достаточно сложной психологической трактовке художественного образа. Здесь же присутствуют постоянные поиски колористической гаммы и ярко выраженный национальный тип. Все эти черты в полной мере нашли свое отражение в московской живописи. Сама Москва всегда считала себя преемницей владимиро-суздальского письма.

В то же время Москва как центр Русского государства осуществляла свои объединительные задачи и в том, что поддерживала связи с выдающимися мастерами из самых разнообразных мест, а также с зарубежными традициями, например Царьграда или Балканских стран. Митрополит Киприан дал всем понять, что высокие художественные достижения в искусстве могут осуществиться лишь при наличии хорошо поставленной школы.

В XIV столетии престиж иконописной профессии был поднят на небывалую высоту. Развитию иконописной живописи способствовали архиерейские дома, монастыри, а впоследствии эта профессия стала не редкостью и в среде посадских людей. Причем очень часто она наследовалась; к XV столетию статус ученичества в иконописном деле юридически окончательно закрепился.

Ученичество в иконописании предоставляло огромные возможности в изучении тонкостей мастерства уже в самом раннем возрасте. Для развития таланта художника это имело немаловажное значение. Скорее всего, Даниил Черный и Андрей Рублев также прошли этап ученичества. Условия, в которых развивался их талант, были самыми благоприятными, а значит, можно с большой уверенностью предположить, что оба они происходили из среды потомственных иконописцев.

Система ученичества была общей для Руси, Византии и стран Западной Европы. Ученик обучался непосредственно в процессе практической работы у мастера. В этой профессии все ступени проходились последовательно, от низшей к высшей. Будущий мастер должен был уметь приготовить доску с оклейкой, делать левкас, растирать пигмент и изготавливать его на связующем растворе. Рисовать учились по образцам. Их копировали с собраний рисунков признанных мастеров. Использовались и прориси в виде украшенных миниатюрами рукописей. Копирование в данном случае никак нельзя было назвать самоцелью, так как хороший мастер должен был самостоятельно научиться строить композицию, правильно изображать выразительные движения, понимать особенности пропорции. Главной целью ученичества в древнерусской живописи было овладение натурой через преломление в индивидуальном творчестве стилистических традиций и норм времени. В конечном итоге мастер рисовал самостоятельно, доверяясь лишь своему воображению.

Технология исполнения работ также отличалась определенными особенностями. Фреска, по сути, не допускает поправок, соответственно и сроки исполнения работы значительно сокращаются. Значение иконы особенно возросло в период монголотатарского ига, поскольку вместо каменных храмов в большом количестве возводились деревянные, а в деревянных церквях роль стенописи играла икона. Отсюда берет свое начало развитие иконостаса, зачастую заменявшего собой стенную роспись храма.

Так как росписи всегда были ансамблевыми, художники приучались сглаживать неизбежные индивидуальные различия в манере письма. Естественно, в иконописной манере подобные различия выступают гораздо сильнее, чем в стенной живописи. Однако в иконописи стиль мастеров был особенно узнаваем и проявлялся в решении композиции, в рисунке, цветовой палитре, а также в интерпретации художественного образа.



Стенопись древнерусских мастеров также отличалась большой самостоятельностью и своеобразием. Художник сам решал, как построить композицию, каким будет сюжет росписи. Стилистические различия мастеров также были очень узнаваемы. Темы и сюжеты стенописи отличались значительным своеобразием, которое постоянно увеличивалось благодаря усиливающимся контактам Руси с южнославянскими странами. Когда обучение живописца считалось оконченным, он становился мастером и воспитателем новых учеников.

Иконопись развивалась в общем контексте православного мировоззрения. Она рассматривалась как так называемое умное делание. Для зрителя она показывала идеал духовного совершенства. Эстетика древнерусской живописи нашла свое отражение в таком теоретическом трактате, как «Трактат об иконописании» Иосифа Владимирова. Автор утверждает, что целью иконописной живописи является не столько отражение внешнего правдоподобия, сколько выражение духовного содержания изображаемого образа. Симон Ушаков очень высоко оценивает значение иконописных образов для воспитания человека как «красоту приносящих, духовную пользу делающих и божественные смотрения нам являющих».

Таким образом, художники Древней Руси в полной мере понимали степень своей ответственности перед народом, что побуждало их использовать новые средства художественной выразительности. Андрей Рублев и Даниил Черный были самыми признанными иконописцами. Современники писали о них, называя не иначе как «живописцами преизрядными» и «всех превосходящие в мудрости зелне».

Искусствоведы считают, что к концу 1390-х гг., когда началась совместная работа Андрея Рублева с Феофаном Греком, как самостоятельный мастер он уже сложился. Сотрудничество с Феофаном уже не могло оказать на него существенного влияния. Мало того, творческие принципы этих мастеров были совершенно противоположными. Рублев в полной мере выразил всю сущность русской национальной иконописи; Феофан так никогда и не смог стать таковым мастером.

Что же касается творений Андрея Рублева и Даниила Черного, то они иногда настолько похожи, что у исследователей возникают значительные

трудности в идентификации их произведений. Это дает право сделать вывод, что какое-то время Рублев являлся учеником Даниила и перенял ряд его творческих методов, а возможно, в известной степени и мировоззрение. Это предположение позволяет понять причину такой тесной дружбы между двумя мастерами. Практически всю жизнь они работали вместе, а в последние двадцать лет вообще не разлучались.

Принято считать, исходя из особенностей стилистической манеры, что первый период работы Андрея Рублева проходил до 1408 г. В это время он известен главным образом как иллюстратор рукописей. В основном рукописи, сохранившиеся до настоящего времени, происходят из



*А. Рублев. Ангел. Символ евангелиста Матфея*



Успенского собора, Троице-Сергиевой лавры, Андроникова монастыря, Чудова монастыря. Среди них есть книги, достаточно скромно оформленные, предназначенные для повседневного обихода, а также торжественные фолианты, богато иллюстрированные, использовавшиеся в праздничных богослужениях. Самыми знаменитыми считаются Евангелие Хитрово и Евангелие Успенского собора.

Евангелие Хитрово отличается высокохудожественными миниатюрами. Особенно прекрасен «Ангел» кисти Андрея Рублева. Он расположен в круге; крылья показаны в смелом размахе, создавая у зрителя впечатление полета. Тем более ощущение движения усиливается стремительным шагом персонажа и концом его плаща, резко выброшенным вперед. Одеяние ангела состоит из нежно-голубой туники и светло-коричневого гиматия с голубоватым оттенком. Такое обилие голубого цвета рождает ассоциации с присутствием в картине дыхания самого неба. Фигура ангела невыразимо изящна и легка, весь образ исполнен одухотворенности. Мастер явно делал свою работу с любовью и вдохновением.

В Евангелии из Успенского собора особой известностью пользуются изображения евангелистов кисти Андрея Рублева. Апостол Матфей изображен в наклоне, сидящим на скамье. В правой руке он держит перо, в левой — Евангелие. Вся фигура евангелиста дышит скромностью и простотой. Этот образ проработан с большой тщательностью и широтой, что всегда так любил Рублев. Лицо Матфея молодое, с некрупными чертами, волосы русые. Контур головы с выпуклым лбом очень характерен. Образ евангелиста, спокойно смотрящего перед собой, исполнен духовности и внутренней гармонии.

Евангелист Марк изображен на фоне низкой горизонтальной стенки, по сторонам которой можно увидеть две колонки из синего мрамора, украшенные капителями. Чуть склонившись, Марк держит в обеих руках Евангелие, приоткрывая его. Ступня правой ноги немного приподнимается над сандалией. Голова евангелиста округлая, бородка короткая, с небольшой сединой. Выражение лица отличается невыразимой мягкостью.

Евангелист Лука расположен на фоне горизонтальной стены серовато-желтого цвета. Он склоняется, окуная в чернильницу перо. Левой рукой Лука опирается на Евангелие, поставленное на ребро.

В ранних миниатюрах, выполненных Андреем Рублевым, уже в достаточной мере чувствуется своеобразие его художественного почерка. Фигуры изображенных мастером персонажей отличаются естественно-

стью без какой-либо нарочитости или надуманности поз. Их внутреннее содержание исполнено простоты и скромности, образы цельны и одухотворенны. Зачастую в позах персонажей присутствует некий экспромт, хотя внимание художника на этом не заостряется. Владение рисунком уже достаточно уверенное.

В цветовом решении Рублева характеризует непритязательность. Он избегает сильных цветовых контрастов, широко использует оттенки основного цвета и полутона. Больше всего мастеру нравятся различные сочетания светлых тонов: зеленовато-голубого, серебристого, светло-каштанового, золотистого. Встречаются лишь отдельные пятна чисто белого цвета, голубого, пурпурно-коричневого или киноварного. Объем Рублев создает путем высветления главного слоя, начиная разбелять его постепенно. Затем свет все более усиливается, переходя в конце концов в отчетливые грани или мазки с графическими очертаниями. Свет в картине часто имеет несколько голубоватый оттенок. На выпуклых формах цвет гуще, к краям становится холоднее и светлее. Интересно, что при всем этом цвет не утрачивает своей легкости, воздушности; не страдает и звучность колористики.

К тому времени, когда Андрей Рублев и Даниил Черный приступили к совместной работе над миниатюрами, они стали уже сложившимися мастерами, каждый со своим неповторимым почерком. Работы Даниила можно распознать по особой темпераментности, смелости и живости рисунка. Этот художник очень интересуется пластикой художественной формы, а также цветовыми контрастами.

В принципах письма Даниила Черного присутствует ощутимое влияние живописной традиции балканских стран, что дает основания предполагать: Даниил проходил там обучение и, вероятно, находился на Балканах в течение долгого периода времени.

Андрей Рублев не мог не признать превосходство над собой Даниила, поскольку сам никогда не подходил к произведению искусства с такой свободой и дерзкой легкостью. Работы Рублева были иными: наполненными гармонией, человечностью и стремлением к правде. Через некоторое время Андрей превзошел в искусстве своего учителя Даниила. Даниил воспринял это с обычной для него мудростью и добротой. Этих двух художников всю жизнь связывала не только работа, но и чисто человеческие качества. Вероятно, если бы не было Даниила, то не состоялся бы как мастер и Андрей Рублев.



Известно, что Андрей Рублев и Даниил Черный работали в разное время в соборах Звенигорода — Успенском на Городке, Рождества Богородицы Саввино-Сторожевской обители. Живописцы создавали иконостасы и расписывали стены храмов. Вероятно, это произошло в начале XV столетия, но письменных свидетельств об этом периоде не сохранилось, так как на Руси в это время шла борьба за великокняжеский престол, в которой принимали участие звенигородские и галицкие князья. Князь Юрий Дмитриевич заказал несколько крупных работ в собственной резиденции, а также монастыре в Сторожах, основателем которого он сам являлся. Скорее всего, Юрий Дмитриевич высоко ценил дарование Андрея Рублева и Даниила Черного. Благодаря ему стала возможной работа мастеров в главном храме Троице-Сергиева монастыря.

Успенский собор на Городке возводился в 1400 г. Этот белокаменный храм представляет собой крестово-купольный тип. Вся постройка несколько приподнята над землей на высоком цоколе. Главный куб завершают кокошники в два яруса, поэтому основной объем здания переходит к куполу постепенно. В результате постройке присущ динамизм, а верхняя часть выглядит нарядно и живописно. В это время особенно заметным делается стремление к общей пластичности форм, и это качество будет присутствовать в древнерусской живописи на протяжении еще 2–3 столетий. В Успенском звенигородском храме были найдены иконы Звенигородского чина, которые в настоящий момент находятся в собрании Государственной Третьяковской галереи.

И. Э. Грабарь так писал о находках, сделанных в Успенском монастыре: «..памятники живописи, открытые в Успенском на Городке соборе настолько исключительны, что отныне даже краткая история древнерусской живописи не сможет проходить мимо них... По давней привычке исследователей древнерусского искусства были обшарены все кладовые, чуланы и сараи. В одном из последних под грудой дров Г. О. Чирикову удалось найти три доски с остатками живописи, которым суждено стать тремя уцелевшими памятниками. Это поясные иконы «Спаса», «Архангела Михаила» и «Апостола Павла» — несомненно, из древнего деисусного чина Успенского на Городке собора».

Большие деисусы — это явление, присущее только русской культуре. В принципе, иконостас берет свое начало в византийской традиции, когда в храмах на архитраве сквозной алтарной завесы размещали темплон, на котором было принято изображать деисус, то есть Христа, Бого-

матерь и Иоаннна Крестителя. Но настоящее развитие деисус получил лишь на Руси. В XII–XIII вв. в деисусе применялось погрудное изображение. С начала XIII столетия появляется деисус в полный рост.

Основным назначением деисуса было отделение святая святых от помещения, общего для всех молящихся. Как только возникла Божественная литургия, появилась и необходимость в преграде, защите от глаз места, где совершалось таинство, бескровная жертва. Сначала такую роль играла завеса, позже низкая преграда и колоннада. В древних русских деревянных церквях между алтарем и главным помещением устанавливалась сплошная стена до самого потолка, где устраивались проходы, по которым можно было попасть в алтарь.

В византийской традиции использовался иконостас с пятнадцатью фигурами: трехфигурный деисус и двенадцать апостолов. Существовали также иконостасы из поклонных икон, на которых изображались двунадесятые праздники.

Византийские традиции на Руси получили быстрое продолжение и развитие. В начале XII столетия существовали деисусы с пятью фигурами, к концу XII в. появились семифигурные деисусы. Помимо Спасителя, Богородицы и Иоанна Предтечи, изображались архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Петр и Павел. В XIV столетии стали дополнительно изображать святителей и мучеников. К XVI столетию в деисусном чине присутствовала уже 21 фигура. Одновременно с увеличением количества персонажей происходил рост деисуса в высоту. Кроме традиционного праздничного чина, прибавился еще пророческий, в XVI столетии присоединился праотеческий. К XVII столетию над праотеческим рядом появились иконы с изображением страстей Господних; еще выше обычно располагалось распятие, на котором обязательно присутствовали Богоматерь и Иоанн Богослов.

Таким образом, в деисусном чине на Руси уже не ограничивались изображением трех фигур — Христа, Богоматери и Иоанна Предтечи; представлены были практически все церковные институты. Праздники и пророческий чин исполняли назначение ясного выражения главных догматов православной веры. Особенно быстро развивался деисус в деревянных храмах, поскольку иконопись здесь играла ту же роль, что и стенопись в каменных соборах. Благодаря деревянным церквям иконостасы стали увеличиваться в размерах. Ярусов также стало больше. Что же касается тематики, то начали преобладать житийные иконы.



В деревянных церквях опорой для иконостаса являлась собственно алтарная стенка. В каменных храмах строилась специальная каменная преграда. Следы этой преграды сохранились и в Успенском звенигородском соборе.

Звенигородский чин датируется исследователями концом XIV столетия. Это было время зрелости Андрея Рублева как художника. Иконы поясного чина отмечены удивительной глубиной, ясностью образов, чистотой стиля. Е. Б. Гусарова отмечает: «Сразу при входе в храм мудрый и спокойный взгляд Спаса властно приковывает к себе молящегося. Только в формах поясного чина и в иконах такого размера стал возможным характерный акцент на лике, где осмыслена каждая линия, каждая деталь». Спаситель является центром всей композиции. Прочие фигуры иконостаса склоняются к нему и направляют руки в его сторону.

Спас Звенигородского чина на долгие столетия стал для иконописцев идеалом. В традициях Древней Руси существовал совсем иной способ изображения Спасителя. Например, в киевском Софийском соборе Спас имеет достаточно простонародный вид: крупная голова с копной волос и длинной бородой, тяжелая коренастая фигура.

В своей работе Андрей Рублев воплотил правильность византийской классики и довел ее до истинного совершенства. В его трактовке Спаситель выглядит самым настоящим властелином, свободным и величественным. Его лоб высокий и открытый, миндалевидные глаза выразительны, брови узкие дугообразные, рот маленький, русая борода и усы аккуратные и пушистые.

Ни один художник впоследствии не смог достигнуть в изображении Спаса такой глубины и многогранности образа. Образ Спасителя дышит не просто человечностью; от него исходят благодать и благость.



*А. Рублев. Спас*



*Д. Черный. Богоматерь Донская*

Архангел Михаил Андрея Рублева несколько напоминает его левого ангела в «Троице». Он слегка склонил голову с задумчивым выражением лица. У архангела пышные, кудрявые локоны, которые обрамляют лицо и мягко спускаются на шею. Черты лица Михаила по-гречески правильны. Мастер сделал акцент на линии шеи и головы, что уподобило изображение бюсту.

Крылья архангела небольшие, как бы срезанные по краю. Они представляют собой не более чем атрибут. Голубые подкрылки разграничивают плащ кораллового цвета и золотистые крылья. Рублев уже не обводит контур фигуры темной каймой по краю; в результате персонаж и особенно лик кажутся невесомыми в воздушной среде.

Что же касается третьей иконы, «Апостола Павла», то она, скорее всего, принадлежит кисти Данила Черного. Мастер прекрасно написал выразительные, спокойные, немного задумчивые глаза, брови с легким изломом. Однако в целом лицо выглядит несколько схематизированным. Сочетание цветов гармонично, но нет обычного для Рублева богатства колорита и цветового звучания. Силуэт фигуры обведен темным контуром. От Рублева Данил отличается несколько избыточными живописными приемами, но как мастер уступает ему ненамного. Основное различие заметно в передаче основных душевных качеств героя. Данил передает, прежде всего, реалистичность характера и живость мысли, тогда как Рублев идеализирует образы, которые изображает. Он поднимает своих героев над обыденностью и таким образом безошибочно находит дорогу к сердцу зрителя. Так русское иконописное искусство пошло гораздо дальше византийского. Русские живописцы поняли самое главное в иконописи: икона — не только украшение; между молящимся и иконой должен существовать личный контакт прежде всего душевный.



25 сентября 1392 г. скончался Сергий Радонежский. Для всего русского народа это была тяжелая потеря. После смерти святого стали говорить, что он был «ангелом среди людей», «старцем чудным, украшенным всякими добродетелями». В народе ходили сказания о преподобном Сергии, в которых рассказывалось, что старец презирал роскошь, одевался в ризы, много раз латанные, признавал же только одно — богатство души и смирение. Вероятно, именно в это время Андрей Рублев решил принять иноческий постриг. Для него, как и для каждого русского человека в то время, слова «Сергий» и «Троица» стали неразделимыми.

После смерти Сергия его ученик Никон долго отказывался принять на себя управление обителью. Шесть лет игуменом осиротевшей паствы Сергия являлся Савва. Никон стал игуменом Троице-Сергиева монастыря в 1398 г. В это время в послушание к нему прибыл и Андрей Рублев. Вскоре после беседы с Никоном у художника возник замысел «Троицы». Возможно, «Троица» была написана именно по заказу Никона. Эта икона сделала имя художника знаменитым на весь мир.

Надо сказать, что «Троицу» нельзя рассматривать как отдельный живописный памятник. Как и всякое другое произведение искусства Древней Руси, икона не мыслилась вне храма, вне ансамбля, в котором она играла свою, определенную традициями, роль. Несомненное влияние на живописный стиль оказывало и то, что икона имела свои задачи в процессе богослужения, в литургическом действии. Создание икон такого масштаба, как «Троица», обычно приурочивалось к определенному событию, например построению храма или дню его освящения. Вероятно, «Троица» писалась ко времени окончания строительных работ, связанных с возведением Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры.



*Ф. Грек. Успение*

Сюжет «Троицы» в православном христианстве — один из самых



*А. Рублев. Троица*

разноплановых. Павел Флоренский писал: «Богословские споры, все догматические споры от первого века до наших дней приводятся только к двум вопросам: к проблеме Троицы и к проблеме Воплощения». Интересно, что оба этих аспекта практически невозможно разделить, и в конечном итоге два вопроса неизбежно сливаются в один.

Кроме того, в христианской традиции к концу XIV столетия прочно утвердились два типа «Троиц» — Ветхозаветная и Новозаветная. Троица Ветхозаветная рассматривается в двух вариантах. По первому варианту как явление праотцу Аврааму трех странников, из которых один был Богом, а два других — ангелами. По второму варианту три странника являли собой три лица Троицы — Бога Отца, Бога Сына и Бога Духа Святого. Новозаветная Троица представляет Бога Отца, на лоне которого находится Бог Сын Иисус Христос в виде младенца; Дух Святой изображается в виде голубя. По второй интерпретации Новозаветная Троица показывает восседающих на одном престоле Бога Отца и Иисуса Христа, между которыми находится Святой Дух в виде голубя.

«Троица» Андрея Рублева — это Ветхозаветная Троица во втором ее варианте, то есть на иконе представлены ангелы, однако изображению не хватает традиционной определенности, которая позволила бы безошибочно сказать, какой из ангелов воплощает каждое конкретное лицо Троицы. В иконе соблюдены все принятые условности. В центре находится престол, предназначенный для трапезы; на нем стоит потир с жертвенной чашей. На втором плане можно увидеть Мамврийский дуб. Палаты, расположенные слева, служат прообразом храма и символом божественного домостроительства. Гора справа символизирует устремленность духа ввысь. На этой иконе нет изображения праотцев Авраама и Сарры. Над головами ангелов — сияющие нимбы, однако нет ни одной надписи,



которая могла бы соотнести каждого из них с определенным лицом Троицы. Думается, что это произошло неслучайно.

«Троица» не рассчитана на восприятие с близкого расстояния; кроме того, она была частью единого храмового ансамбля. Поэтому ее композиция отличается некоторой схематичностью, а цвета — декоративностью. Скорее всего, когда-то эта икона находилась в центре композиционного узла.

Известно, что в иконостасе существует последовательное соподчинение отдельных его элементов. В центре расположен деисусный ряд, который является в то же время художественным центром. Именно здесь чаще всего встречаются контрастные цвета. Так, фигура Вседержителя изображалась на ярком киноварном ромбе, символизирующем Вселенную. Такая же несколько чрезмерная выразительность рисунка заметна в изображениях Богоматери и Иоанна Предтечи. Чем дальше образы от центра, тем мягче становятся цвета. Фигуры теряют свою резкость; их движения становятся все более плавными и, наконец, переходят в неподвижное состояние.

Если судить по напряженности цвета иконы, то не вызывает никакого сомнения — «Троица» являлась центральной частью общего ансамбля, который не сохранился до настоящего времени. Известно, что в «Славе Вседержителя» фигура Спасителя вписывается в овал. В такой же овал вписаны и фигуры трех ангелов «Троицы». Надо сказать, что и доска, на которой написана икона, тоже вытянута вверх. Фигуры ангелов также выполнены в расчете, что будут восприниматься снизу, то есть с поправкой на ракурс. Золотистые крылья ангелов очень малы и становятся практически незаметными, сливаясь с оттенками сидений и палат. Постепенно золотистый отблеск сливается с оливковыми оттенками гор, как бы растворяясь в общем фоне. Среди этого золотистого мерцания с особенной силой выделяется фигура среднего ангела, облаченного в пурпурно-малиновый хитон и яркий голубой гиматий. Усиливает напряженность подобных цветовых сочетаний бледный стол (в изображении Вседержителя такую же роль играет раскрытое Евангелие). Контраст цветов становится заметно тише в изображении боковых ангелов. Думается, эта цветовая волна переходила в дальнейшем на соседние иконы, все более и более затухая. Иначе невозможно понять такую экспрессию цвета, когда-то так поразившую А. Матисса; ведь звучность палитры Рублеву вовсе не свойственна.

Мастер никогда не стал бы писать икону только для того, чтобы экспериментировать со звучностью цвета. Рублев был слишком смиренным для того, чтобы желать усиления живописного впечатления. «Троица» находилась в ансамбле с другими иконами, и со склоненными фигурами ангелов гармонировали фигуры Богородицы и Иоанна Предтечи. Завершали ряд фигуры святых, пребывающих в безмятежном спокойствии.

В «Троице» в полной мере проявился присущий Рублеву дар изображать элегантность в каждом жесте своих персонажей, в движении их рук, в постановке ног. Слегка склоненные головы ангелов и даже каждая самая незначительная деталь пронизаны такой высокой духовностью, что эта идеальная соподчиненность, взаимосвязь, лаконизм рисунка выражают с небывалой силой духовное общение ангелов друг с другом и создают эффект соприсутствия, власть которого чувствует каждый человек, смотрящий на икону. И. Э. Грабарь так писал об этом произведении древнерусской живописи, не имеющем себе равных: «"Троица" подлинно сверкает высшим, неземным светом, тем самым, который излучают только создания гениев искусства. Вся ее цветовая гамма, этот непередаваемо прекрасный, небывалый по силе голубой тон одежд среднего и правого ангелов, живопись голов, и жизненных, и отвлеченных в одно и то же время, ритмическое волшебство линий, не застывших, не жестких, а одухотворенно трепетных, заставляют признать рублевскую "Троицу" совершеннейшим из всех произведений древнерусской живописи, доселе нам известных. Стоя перед нею в благоговейном оцепенении, ясно понимаешь, что такая красота подлинно чудотворна, ибо действенна».

М. В. Алпатов так понимает «Троицу»: «Новая эстетика видела в художественном образе не простое воспроизведение предмета, не старательное повторение образца, а всего лишь отправной пункт на пути от одного значения к другому, путь к неведомому и сокровенному, за которым открывалась истина. "Троица" Рублева, как многозначный символ, содержит в себе несколько смыслов: буквальный, как изображение гостеприимства Авраама, пророческий, как прообраз страстей Христа, моральный, как призыв к дружескому единению, и, наконец, аналогический, символический, как раскрытие сущности вещей. Лишь в итоге длительного чтения этого шедевра зрителю становится прозрачным его глубокий смысл».

Наконец, отец Павел Флоренский, замечательный знаток русской иконописной традиции, очень справедливо замечает: «Прекраснейшее из



изображений русской иконописи — рублевская "Троица"... значительна вовсе не только как красивое творчество, но и своей глубокой художественной правдивостью, то есть полным тождеством покрывающих друг друга первообраза русского духа и творческого его воплощения». По мнению Флоренского, Рублев сумел выразить в своей иконе извечную мечту русского человека — «общежития как совместного жития в полной любви, единомыслии и экономическом единстве, назовется ли оно по-гречески киновией, или по-латыни — коммунизмом, всегда столь близкого русской душе».

Андрей Рублев, как мыслитель и художник, пришел к выводу, что в своей основе бытие гармонично, и только гармония является главным законом и человеческой жизни, и природы; искусство же призвано отразить эту идеальную гармонию. В основе человеческой личности также лежит идеальная сущность; ему присуще стремиться к высшему совершенству, а стремление к духовности не может не раскрываться в земных делах человека.

Долгие годы связывают Андрея Рублева с Андрониковым монастырем. Здесь он жил, трудился, создавал свои дивные произведения; здесь он скончался и был погребен. Со стен и иконостаса Спасского собора смотрели образы, написанные Рублевым. А сколько книг было украшено, сколько заказов со стороны выполнено! Возможно, что постриг Андрея в монахи и роспись Спасского собора происходили в один год. В настоящее время от древней росписи сохранились только небольшие фрагменты в откосах проемов алтарных окон. Это в основном круги, заполненные различными растительными мотивами — небольшими лепестками или листьями мать-и-мачехи. Иногда пространство заполняется загнутыми пестиками с тычинками.

Еще одна знаменитая работа Андрея Рублева — иконостас Благовещенского собора. В деисусном ряду собора впервые встречается икона «Спас в силах». Впоследствии это изображение станет для деисусного чина обязательным. В данном случае иконописная композиция приобретает размах поистине космический. Спас облачен в золотое одеяние. Он располагается на фоне розового ромба. В свою очередь, ромб, символизирующий Вселенную, вписан в овал славы, заполненный херувимами. Этот двойной овал написан в сине-зеленых тонах. У ног Спаса изображен один из ангельских чинов — «престолы». На фоне всей этой композиции находится несколько вытянутый большой алый платок, символи-



*А. Рублев. Спас в силах*

зирующий землю, а в его углах представлены символы четырех евангелистов. Таким образом, Спас кажется парящим над миром.

Кроме Андрея Рублева, иконостас Благовещенского собора оформлял Феофан Грек. В. Н. Лазарев пишет: «В чем выразился вклад Феофана в историю иконостаса? Стремясь увеличить иконостас и сделать его композицию более внушительной, Феофан написал фигуры на досках высотой более двух метров и шириной более метра. Благодаря введению в композицию иконостаса столь больших икон иконостас приобрел невиданную ранее монументальность. Он намного вырос в высоту, а входящие в его состав фигуры оказались настолько укрупненными, что они приобрели совсем новую пластическую выразительность. Феофан усилил все те монументальные тенденции, которые были заложены в полуфигурной деисусной композиции. Не говоря уже о том, что он выбрал совсем необычные по размеру доски, художник перенес в иконопись приемы монументальной живописи. Все фигуры написаны в необычайно смелой и свободной манере, со свойственным Феофану темпераментом. В широкой живописной трактовке суровых ликов чувствуется рука опытного фрескиста, привыкшего работать на больших плоскостях. Неистовый Феофан оказался верен себе и в этих иконах, написанных на склоне его дней. Поверх плотных, темных санкирей он кладет сочные блики-отметки, гребень носа оттеняет описью ярко-красного тона, все наиболее выпуклые места сильно высветляет, не боясь резких переходов от света к тени. Такими живописными приемами он достигает той внутренней психологической напряженности, которая характерна и для новгородских фресок. Но в благовещенских иконах выступает и ряд новых черт — умение силуэтировать фигуры, более плавный и мягкий ритм линий, настроение спокойной сосредоточенности.



Этими новыми для его творчества чертами Феофан обязан русским мастерам, с которыми он должен был сблизиться за время своей долгой жизни на Руси».

Так же высоко оценивает роль Феофана Грека в изготовлении Благовещенского иконостаса и другой исследователь, М. А. Ильин: «Художественный замысел иконостаса в целом должен считаться произведением Феофана Грека... перед нами необычайно цельный замысел, пронизанный неизъяснимым единством, объединяющей все и вся идеей, а эта идея — обращение к учителю, заступничество за человека с одновременной готовностью отдать всего себя, все свои помыслы, все свои чувства, все свои действия на его благо, на его спасение».

Многие искусствоведы отмечают тот факт, что в данном случае авторство Феофана Грека не может вызывать ни малейшего сомнения: его почерк настолько индивидуален, что не нуждается ни в каких летописных подкреплениях. Во время создания Благовещенского иконостаса, в 1405 г., Феофан возглавлял московскую школу живописи. Несомненно, такая обширная работа, как создание иконостаса, могла воплотиться только в крупном художественном центре, каковым могла считаться лишь Москва.

К тому времени, как Феофан Грек прибыл на Русь, здесь уже существовали вполне определенно сложившиеся традиции. Значение этого мастера для Древней Руси состояло в том, что он открыл перед русскими художниками новые приемы, показал новые особенности колорита и кардинально новые ценности.

В Древней Руси практиковался коллективный метод работы. Иконописец, руководивший работой, составлял общий эскиз иконостаса, который рассматривался в качестве ансамбля. Кроме того, он разрабатывал рисунок каждой иконы. Ведущий мастер исполнял центральные фигуры деисусного чина, поскольку они являлись центром всего иконостаса. Дальнейшее участие ведущего мастера происходило по мере надобности. Он мог писать ряд фигур целиком или же завершить работу, которую начинал другой живописец.

Благовещенский иконостас стал для последующих мастеров классическим образцом иконостаса. Ядром всей композиции является фигура Вседержителя. Он — «Царь царствующих, Господь господствующих». Вседержитель изображен словно свободно парящим на глубоком синем фоне. Розовый ромб создает у зрителя ассоциации с восходом солнца. Усиливая впечатление, из центра ромба выплескиваются, наподобие протуберанцев,



*А. Рублев. Богоматерь*

огненные языки, на которых можно различить символы четырех евангелистов. Перед Вседержителем — раскрытое Евангелие со словами: «Рече Господь, аз есмь свет миру..» Центральная икона выделяется своим сильнейшим цветовым акцентом. Вся композиция иконы строго симметрична. Гармония не нарушается свободной позой Вседержителя; конец его одеяния несколько откинут в сторону. Как в византийской, так и в русской традиции это означает движение.

Вседержителя окружают предстоящие, склоненные в молитвенных позах Богоматерь и Иоанн Предтеча. Архангелы Михаил и Гавриил облачены в киноварно-синие одеяния. Сразу за архангелами следуют первоверховные апостолы Петр и Павел, создатели Божественной литургии — Иоанн Златоуст и Василий Великий. Фигуры святых отцов ограничены четким силуэтом. Праздничный ряд отличается особой нарядностью, поскольку выполняет свое основное предназначение — создать праздничное настроение.

Несмотря на то что руководство работами принадлежало Феофану Греку, «Вседержитель» по праву считается чисто русской иконой. На это указывает плоскостное изображение одеяний Спасителя. Типично русскими чертами можно считать и наличие чистых и ярких цветовых пятен. Лик Спаса выписан очень мягко; эта живописная манера напоминает апостола Павла в Звенигородском чине. Взгляд Вседержителя глубокий, спокойный, самоуглубленный и одновременно очень внимательный. Обрамление волос создает характерную, несколько вытянутую форму головы. Внутреннее содержание иконы отличается сложностью и глубиной. Л. А. Щепинникова говорит о Вседержителе из Благовещенского иконостаса как о «самом совершенном, самом возвышенном образе деисусного чина».



Икона «Богоматерь» также представляется творением типично русским. Это произведение выполнено в свободной широкой манере. Фигура Богоматери дышит чувством сдержанности и достоинства. Эта работа также не является характерной для Феофана и напоминает больше всего живописную манеру Андрея Рублева. Особенно характерной для русской иконы является изящная и даже изысканная обрисовка контура головы, лика и шеи Богоматери покрывалом, в результате чего достигается особая чеканность формы, а у зрителя создается ощущение скульптурного бюста. Лик Богоматери нежный и мягкий, что очень типично для рублевского письма. Художник использует оттенки основного цвета и полутона, не прибегает к темным контурам, тогда как Феофан Грек пользуется главным образом темными красками.

В целом живописная манера «Богоматери», богатые колористические оттенки свойственны именно московской живописной школе, а в частности, кругу Рублева. Контрастом выступают глубокий синий цвет покрывала и нежный оттенок лика, словно светящегося изнутри. В принципе покрывало синего цвета больше свойственно византийской художественной традиции, поскольку синий пурпур считается наиболее дорогим, однако в древнерусской живописи он тоже встречается. Что же касается Андрея Рублева, то он всегда испытывал особое пристрастие к синим и зеленым оттенкам; он, как никто другой, мог заставить их звучать во всей полноте и силе. В то же время Феофан Грек никогда не заострял свое внимание на звучности цвета; тона этого большого мастера всегда отличались некоторой мрачностью.

Однако самое главное, что позволяет определить автором «Богоматери» Андрея Рублева, — это то особое духовное и душевное содержание, высокое и незамутненное, которое художник неизменно стремится передать во всех своих работах. Богородицу мастер изображает как чис-

тый идеал материнства («до рождества дева, в рождестве дева и после рождества дева»). Богородица изображена в предстоянии зрелому Христу, а значит, ей должно быть немало лет. Тем не менее время не имеет над ней власти. Икона отражает всю полноту обаяния женственности, причем идеал материнства рассматривается как его высшее значение. Это тоже типично русская черта. Приснодева кажется внимательно прислушивающейся к внутреннему голосу и предельно самоуглубленной. Только Андрей Рублев мог с такой силой передать созерцательное поэтическое настроение. Для Феофана Грека подобная черта совсем не характерна, так как он всегда стремился передать заостренную характеристику своего персонажа.

Скорее всего, в работе над Благовещенским иконостасом принимали участие два главных мастера — Даниил Черный и Андрей Рублев. Искусствоведы сумели определить, что центральную фигуру Спаса писал именно Даниил. Все новшества также принадлежат Даниилу. Весь ансамбль отмечен манерой письма Даниила — динамизмом, сочетающимся с тщательной лепкой формы.

Даниил и Андрей широко передавали свой опыт молодым живописцам. Они учили будущих художников искать наиболее выразительные цвета и линии, причем колористические оттенки были призваны не только радовать глаз, но и передавать эмоциональную насыщенность. В это время особого мастерства достигает изображение ликов и голов. Если смотреть на них вблизи, то чувствуешь их теплоту, жизненность; кажется, что они дышат, говорят, излучают свет и согреты солнечными отблесками. В этом состоит сущность художественного реализма рублевского круга: ведь каждый из художников, работавших совершенно самостоятельно, никогда не сумел бы достичь подобного мастерства в изображении. Если смотреть на весь ряд в целом, то создается впечатление праздничного единства.

В процессе создания Благовещенского иконостаса окончательно оформилось соотношение отдельных элементов в иконе. Как правило, сюжет разворачивается на фоне основной кулисы. Архитектурный фон стал выполнять чисто вспомогательные функции; пейзаж делается нейтральным и значительно схематизированным: он играет роль очень условного места действия. Главное внимание живописец уделяет цвету; в одеяниях персонажей оттенки более насыщенные и яркие, в пейзажах — бледные и приглушенные. В конце XIV — начале XV столетия московская школа достигла небывалых высот в подборе нюансов. При крайней бедности средств живописцы виртуозно могли моделировать внешнюю среду и объем пространства. Канонические образцы подвергаются корректировке. Так, если обратиться к иконе «Воскрешение Лазаря», то праведный Лазарь, восставший из гроба, показывается не так, как это было принято традиционно — на фоне темной пещеры, а наоборот — в золотистом сиянии, которое воспринимается как свет славы Христа. Интерес к свету, возможно, идет от Феофана Грека, который видел в фаворском свете один из способов общения с Богом. П. А. Флоренский писал: «Икона имеет своей целью вывести сознание в мир духовный, показать «тайные и сверхъестественные зрелища». Так и в «Воскрешении Лазаря» происходит перемещение действия из темной пещеры с гробом в мир божественных светлых энергий.





*А. Рублев. Воскрешение праведного Лазаря*

Кроме того, в этой иконе произошла перестановка групп действующих лиц. Иудеи, которые до этого всегда показывались впереди Христа, теперь выступают на втором плане; на их месте оказываются апостолы. Последние — не просто свидетели; они воспринимают Божественную благодать и являют собой символ духовного восхождения.

В целом Благовещенский иконостас получает оценку искусствоведов как одно из наиболее выдающихся и совершенных произведений древнерусской живописи. Его создавали многие замечательные русские иконописцы под руководством Даниила Черного, однако наиболее значительный вклад принадлежит Андрею Рублеву. Работали художники, по всей вероятности, в мастерской Андроникова монастыря.

Иконостас Благовещенского собора стал замечательной совместной работой Даниила Черного и Андрея Рублева, которая завершила первую половину их творческого пути. В это время ведущая роль принадлежала

Даниилу Черному. Впоследствии мастера продолжали работать вместе, но на первый план все более выходил Рублев.

С 1390 по 1408 г. Андрей Рублев создал иконы Звенигородского чина, «Троицу», иконы Благовещенского иконостаса и многие другие живописные произведения, которые принесли художнику славу самого знаменитого московского иконописца. В эти годы несравненно большое значение для формирования творческой личности Андрея Рублева имеет его совместная работа с Даниилом Черным, поскольку Даниил был мастером европейского масштаба, блестяще образованным, знатоком самых передовых художественных течений, наконец, гениальным иконописцем. Многие произведения Даниила Черного впоследствии были приписаны Феофану Греку. Вероятно, это произошло из-за укоренившейся традиции считать Феофана «гением из гениев». Однако бывает так, что и исследователи подчас совершают ошибки. Феофан, без сомнения, гениальный художник, но не менее гениален Даниил и не менее гениален Андрей Рублев.

Второй период творчества Андрея Рублева охватывает 1408–1427 гг. В течение этих двадцати лет мастер работал по-прежнему плодотворно. Под его руководством и при непосредственном участии создавались иконостас и стенная роспись Успенского собора, фрески звенигородского Успенского собора на Городке, собора Рождества Богородицы Саввино-Сторожевского монастыря, иконы иконостаса и фрески Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, стенная роспись собора Симонова монастыря.

Вместе с Даниилом Черным Андрей Рублев работал над фресками Успенского собора в Ростове и Благовещенского собора Московского Кремля. Кроме того, мастера украшали собор Рождества Богородицы на Городке недалеко от Твери. От последних росписей до настоящего времени сохранились только некоторые подготовительные рисунки и эскизы, оставшиеся на каменной кладке. И, конечно же, в течение всех этих лет живописцы работали над иконами.

В истории Руси это были тяжелые годы. Татары не прекращали свои разрушительные набеги. В 1408 г. Московское княжество сильно пострадало во время набега Едигея. В 1411 г. Тальн не оставил камня на камне от многих русских городов, в том числе Владимира. Татары встречали активную поддержку со стороны Литвы. И чем больше шел навстречу своему тесю великий князь Василий Дмитриевич, тем агрессивнее становилась Литва. Витовт захватил Смоленск и готовился прибрать к рукам также Новгород и Псков. Литовский князь даже всерьез задумывался о господстве над всей Русью. Когда Василий Дмитриевич скончался, Витовт перестал скрывать свои намерения взять контроль над Русским государством.



Софья Витовтовна продолжала вести двойную игру. Прежде всего она стремилась завоевать расположение своего дяди, брата Витовта, Свидригайло. Для этого она сумела убедить Василия Дмитриевича отдать ему практически половину Московского княжества и город Владимир. В это время иностранные путешественники отмечали, что Москва была просто «наводнена литвой». Когда произошло нашествие Едигея, Свидригайло бежал, бросив на произвол судьбы собственные земли. Витовт поддержал Новгород и помог ему вернуть отошедшие к Москве земли по территории Двины. Эти земли находились на границе владений Юрия Дмитриевича, и в 1417 г. он посылал свои дружины остановить притязания новгородцев. До наших дней сохранились сведения, впрочем, довольно туманные, намекавшие на неверность Софьи своему супругу, а также о том, что сам Василий Дмитриевич хотел лишить сына, Василия Васильевича, права на наследство. Несмотря на это, Софье удалось настоять на своем, и в завещании Василий Дмитриевич указал наследником Василия Васильевича. С этого времени и без того непростые отношения между братьями окончательно обострились. Но если раньше Юрий какое-то время мог проживать в Москве, то теперь он выбрал местом резиденции Звенигород. После смерти Василия Дмитриевича Юрий во всеуслышание заявил о своих правах на московский престол и не признал над собой власть малолетнего племянника.

Юрий основывался на том, что по древнему обычаю Московское княжество являлось общим уделом потомков князя Даниила Александровича. Великим князем мог стать любой старший член семьи, а таковым ко времени смерти Василия Дмитриевича был именно Юрий. Кроме того, за спиной десятилетнего Василия Васильевича без труда можно было увидеть литовскую партию, во главе которой в конечном итоге стоял все тот же Витовт.

К этому времени литовцы в полной мере успели себя скомпрометировать. Юрий выгодно смотрелся на этом фоне. Он был признанным и опытным государственным деятелем; он вырастил достойных сыновей, преуспевших в военном деле. В конце концов после смерти Витовта, последовавшей в 1430 г., Юрий сумел взять верх. Властителем Литвы стал Свидригайло, а Юрий занял великокняжеский престол в 1434 г.

Правда, править ему пришлось совсем недолго: всего два месяца. По истечении этого срока Юрий умер.

Митрополит Киприан занимался тем, что старался сплотить блок против турок и татар. В благодарность за это император Мануил II издал указ, чтобы на острове Лемнос отвели Пантелеймонову русскому монастырю на Афоне самые лучшие свободные царские земли. В XIV–XV столетиях паломничества русских богомольцев на Афон стали привычными. После смерти Киприана Царьград назначил новым митрополитом всея Руси Фотия. В марте 1410 г. новый митрополит прибыл в Москву и обнаружил церковное хозяйство расхищенным до предела. Фотий принялся приводить в порядок и духовные, и хозяйственные дела, продолжать дело Киприана по собиранию в Москве главных святынь. Двадцать лет он управлял митрополией и в своем духовном завещании упоминал, что для него это было время скорбей, слез и рыданий. В это время на Руси часто случались неурожаи, служившие причиной страшного голода, во время него людям приходилось поедать мертвечину. Моровые поветрия уносили тысячи жизней. Государство терзали княжеские усобицы, для которого существовала прямая угроза со стороны Орды и Литвы. В эти тяжелые годы создавали свои произведения Даниил Черный и Андрей Рублев.

Для работ мастеров в это время становится характерным интерес к позам и жестам своих персонажей. Надо сказать, что и европейские художники уделяли повышенное внимание манерам, достаточно вспомнить хотя бы Рубенса или Ван Дейка. Но при всем этом герои Рублева, как и раньше, обладали подкупающей искренностью и простотой. В них не было даже признака какой-либо нарочитости. Вероятно, всеми этими чертами обладал и сам мастер.

В 1408 г. Даниил Черный и Андрей Рублев начали работы во Владимире над росписью соборной церкви. Здесь они не только расписывали стены, но и создавали иконы: ведь без иконостаса служба в храме невозможна. Художники утвердили в это время новый тип иконостаса — высокий.

Скорее всего, работа над иконостасом шла в одной из московских мастерских, а после этого иконы перевозились во Владимир. Как повелось издревле, в летнее время собор украшался стенными росписями, зимой писались иконы. Кажется невероятным, но за два месяца мастера не только расписали стены, но и создали 82 иконы иконостаса!



Иконостас Владимирского собора крупный по размерам. Высота икон деисусного ряда достигает 3,15 м. Несомненно рублевскому кругу принадлежат иконы «Спас в силах», «Апостол Андрей», «Иоанн Богослов», праздничные иконы «Сретение», «Благовещение» и «Вознесение». Некоторые другие иконы («Иоанн Предтеча», «Иоанн Златоуст»), скорее всего, принадлежат кругу Дионисия.

О. В. Зотова так пишет о конструкции владимирского иконостаса: «..иконы деисусного, праздничного и пророческого рядов стояли не на самой алтарной преграде, а опирались на тябла, которые, в свою очередь, лежали на капителях, выступающих из алтарной преграды пилястр. Если учесть, что алтарная преграда находится в одной вертикальной плоскости с западной стороной алтарных столпов и алтарной стеной, отделяющей Похвальский и Дмитриевский приделы от центральной части собора, то станет ясно, что это был единственно возможный способ размещения деисусного, праздничного и пророческого рядов иконостаса. Иконостас, который начинался с деисусного ряда, поднятого над изображениями преподобных, как бы нависал над алтарной преградой, перед которой ставили в отдельных киотах местные иконы».

В 1481 г. иконостас Рублева и Черного реставрировали Дионисий и Тимофей. Последние не испытывали особенного уважения к работе старых мастеров, не стремились не нанести ей ущерба; они хотели только привести в некое согласие авторскую идею со своей. Например, обратимся к иконе «Иоанн Предтеча». Дионисий не тронул рисунок Даниила, однако заново написал власяницу, одежду и текст на свитке. В результате живопись Даниила совершенно утратила свое непосредственное цветовое звучание, а также пластику и движение, поэтому порой некоторые исследователи были склонны приписать иконостас Дионисию.

Одна из икон Андрея Рублева, меньше всего пострадавшая от последующих изменений, — «Спас в силах». Этот образ был в творчестве Андрея Рублева одним из самых любимых, наряду с образом Богоматери. «Спас в силах» стал произведением, где зрелый талант Рублева проявился в полной мере. Спаситель на этой иконе выглядит спокойным и величественным. Его золотое одеяние кажется мерцающим на фоне киноварного ромба. Этот ромб свободно и смело описывает всю фигуру Спаса. Золото и киноварь — интенсивные цвета. Здесь они используются в наложении одного на другой. Без сомнения, на это мог решиться только мастер, абсолютно уверенный в своих силах. Рублев любит обле-

кать Спаса в одежды, сияющие золотом. Не смешанные друг с другом золото и киноварь звучат на таком же интенсивном фоне синей славы, по которой рассеяны херувимы. Далее смело выплескиваются огненные языки, на углах которых обозначены символы евангелистов. Последние очерчивает лишь тонкий контур на фоне киновари. В руке Христос держит евангелие с зеленым обрезом. На белых страницах книги размещена запись о втором пришествии: «Сказал Господь, когда придет Сын Человеческий в славе своей и тогда все ангелы с Ним, тогда сядет на престол».

Фигура Спаса в золотых одеждах нисколько не сливается с киноварным фоном ромба: по контуру она сильно высветлена; кажется, что от нее исходит невещественный Божественный свет.

В. Н. Лазарев замечает: «Несомненно, чиновые иконы были задуманы самим Рублевым, на что указывает совершенство линейного очерка и ритмичность движения. Большинство икон скомпоновано по излюбленному Рублевым ромбовидному принципу: фигура наиболее широка в своей средней части и сужается кверху и книзу. Это придает ей особо одухотворенный характер, так как она едва касается ногами земли, тело же ее оказывается скрытым за широким, свободным одеянием. О тесной связи чиновых икон с Рублевым говорит и их дивный колорит, задуманный как единое целое. Темно-зеленые тона чередуются с золотисто-желтыми и красными, синие — с вишневыми. Эта гамма рассчитана на восприятие ее с большого расстояния, поэтому она предельно скупа. Но скупость цветовых отношений не делает их бедными. Здесь лишний раз подтверждается то правило, что колорит, если только он обладает цельностью и единством, основывается не на количестве красок, а на их качестве, вернее, на качестве цветовой композиции. Цвет дается крупно, непреломленными плоскостями, что помогает охватить фигуру одним взглядом. Во всех этих художественных приемах чувствуются традиции вековой культуры».

Настолько же высоко оценивал эту икону Рублева и А. И. Зотов: «Иконостасная преграда получила здесь в высшей степени монументальный характер. Фигурные силуэты Вседержителя на троне, Богоматери, Иоанна Предтечи, святителей, мучеников, воинов должны были восприниматься с далекого расстояния, обусловленного размерами собора. Художники включили в иконостас, помимо тех, кто представлен в Благовещенском соборе, образы апостолов Андрея и Иоанна, Григория Богослова и Николая Мирликийского. Апостол Андрей, посетивший, по рассказу летописи, земли восточных славян, считался покровителем Руси. Это был патрон Андрея Боголюбского, чья деятельность неразрывно связана с городом Владимиром. Вселенские святители — распространители христианства, непримиримые противники язычества и варварства. Иконостасная композиция свидетельствует о связи Руси с великими центрами мировой культуры».



Гениальность мастерства художника, написавшего «Спас в силах», не вызывает никакого сомнения. Безукоризненностью отличаются пропорции фигуры и ее рисунок. Сложные складки одежды уложены в определенном ритме и полностью соответствуют формам тела, подобно тому, как это можно видеть в произведениях искусства Древней Греции. С таким же совершенством написаны голова, руки и ноги. Живопись все еще остается плоскостной, однако художник с удивительной силой передает объем.

«Спас в силах» является классическим произведением древнерусской живописи. Он кажется воплощением красоты и являет собой русский народный тип. Весь облик Христа излучает невероятную духовную силу, моральную чистоту и искреннюю доброту.

Конечно, в работе над иконостасом принимали участие многие мастера, однако ряд произведений выделяется особенно высоким уровнем исполнения; здесь ясно видна рука Даниила Черного и Андрея Рублева. Как основная тема, так и ее разработка в этих иконах значительно обогатились. Так, фигура Спаса на киноварном фоне кажется неким огненным видением.

В следующих двух парах — изображениях Богоматери и Иоанна Предтечи, а также архангелов — можно без труда узнать почерк Даниила Черного. Фигура Богоматери выражает духовный аскетизм; она удлинена почти гротескно. Выразительность силуэта подчеркивает траурный темный цвет одеяний. Шитая золотом кайма выглядит очень изысканно. На концах плаща видны две зигзагообразные складки (в это время такие складки пользовались необычайной популярностью в среде византийских красавиц). В гармонии с этими складками звучит опущенное вниз крыло архангела Михаила. Напротив Богородицы размещен Иоанн Предтеча. По традиции он изображается аскетом, с обнаженными руками и ногами. Предтеча облачен во власяницу синего цвета. В руках

он держит свиток со словами, возвещающими второе пришествие: «Покайтесь, ибо приближается Царство Небесное».

Архангелы Михаил и Гавриил показаны симметрично. Интересно, что в этих персонажах находят воплощение два противоположных движения. Так, впереди можно видеть спокойные вертикальные складки плаща, что указывает на статику фигуры. В то же время сзади развевается конец плаща, а бедро показано в изгибе, свойственном манере Даниила. Таким образом сохраняется эффект полета, который усиливает положение крыльев, одно из которых уже опущено, а второе все еще приподнято. Симметрия в изображении архангелов прослеживается очень строго, даже вопреки канонам, по которым плащ архангела Михаила обычно красный, а у Гавриила — синий. В данном случае оба персонажа облачены в красные плащи, украшенные золотыми лилиями.

Письму Андрея Рублева принадлежат иконы апостолов Петра и Павла, апостола Андрея и евангелиста Иоанна Богослова. Лучше прочих уцелела икона с изображением Андрея Первозванного. Художник показал апостола в движении, он идет легким плавным шагом. Тонкий упругий контур показывает плечи и одеяние, складки одежды, окутывающие правую руку, в которой апостол держит свиток. Широко и легко показаны линии бедра и ног. Цветовая гамма также излюбленная для Рублева — голубой хитон сочетается с зеленым гиматием; сзади можно видеть изломанные контуры ниспадающих складок. В целом апостол поражает красотой облика и проникновенным взглядом, печальным и тревожным. Этот образ уже с трудом можно назвать символическим, поскольку на самом деле он предельно реалистичен: мастер сумел с невиданной силой показать глубину характеристики сложной человеческой личности. Таким образом, нельзя сказать, будто иконопись — искусство, сильно ограниченное канонами; оно на самом деле имело в своем распоряжении все средства для выявления правды жизни. Икона показывает образ типический, который стоит за обыденными проявлениями личности и мимолетными каждодневными явлениями.

Андрей Рублев обладал даром видеть в каждом человеке наиболее возвышенные свойства характера. Все его персонажи обладают одновременно чувством высокого достоинства, смирением и скромностью. В композициях нельзя заметить даже намека на эффект и желание произвести впечатление на зрителя. Особенно эти черты заметны в образе Христа, в котором сочетаются величественность и кротость. Во время создания



Успенского иконостаса заметно меняется положение Рублева. Он поднялся на новую ступень в своем художественном мастерстве. В то же время Даниил Черный остался на том же уровне; по-прежнему талантливый, он не приобрел ничего нового. Так Рублев совершенно безболезненно для Даниила занял место ведущего мастера; подобное положение нисколько не повлияло на отношение художников друг к другу. Они сохранили прежнюю привязанность, взаимное уважение и любовь.

Завершает ансамбль иконостаса икона «Григорий Богослов». Искусствоведы пришли к выводу, что лик здесь написан Рублевым, а фигуру исполнял неизвестный живописец. Всегда самой ответственной являлась работа над деисусным чином. Чтобы умело написать основные иконы, следовало не только в совершенстве обладать навыками иконописи и стенной живописи, но и иметь большой опыт работы в области монументального письма. В том случае, если писались иконы праздников, то в задачу ведущих иконописцев прежде всего входило составление композиции и общего рисунка. Почерк Даниила узнаваем в иконах

*А. Рублев, Д. Черный. Апостолы и ангелы*



«Благовещение», «Сретение» и «Сошествие во ад». Рублеву принадлежит «Вознесение», причем здесь его рука чувствуется не только в разработке композиции, но и в исполнении в целом. В композиции умело объединяются различные группы: Христос с ангелами, Богоматерь в белых одеяниях с двумя ангелами, апостолы. Каждую фигуру мастер пишет с особой тщательностью и любовью. Колорит иконы чисто рублевский; в нем преобладают голубые тона, синие с зеленым, а также золотистые.

С 1408 по 1410 г. во Владимире произошли драматические события, которые, конечно же, отразились и в характере стенной росписи собора. А до этого Рублев и Даниил жили в особенном мире живописи, полном гармонии, благородства чувств и ясностью мысли. Неслучайно они выбирают определенную гамму цветов — голубовато-серые тона, красновато-коричневые, серебристо-серые, золотисто-желтые, с небольшим вкраплением белого, словно подсвеченного розовым и бирюзовым цветом. Легкие, почти воздушные фигуры с невыразимой деликатностью и скромностью обретали свои места на сводах и столпах, словно подчиняясь общей устремленности ансамбля ввысь. Фрески собора отличались такой нежностью и мелодичностью, что у последующих мастеров, которым довелось вести реставрацию собора, просто не поднялась рука сбивать со стен прекрасные картины, в которых отразилась мечта о прекрасном и светлом русских людей в то время, когда никто еще не знал, какое испытание предстояло пережить впоследствии.



*Д. Черный. Рождество Христово*

Очень скоро жестокие враги нападут на Русь и весь Владимир наполнится трупами, которые некому будет убирать. Тогда у оставшихся в живых появится позднее раскаяние, что, поддавшись княжеским усобицам, они не заметили надвигающейся опасности, и родина стала легкой добычей бесчеловечных захватчиков.



Начало работ мастеров в Успенском соборе проходило в достаточно спокойной обстановке, а потому деисусный чин исполнен величавого покоя. Его настроение противостоит вызывающему поведению литовцев во главе со Свидригайло. В деисусе заметно ярко выраженное аскетическое начало: тонкая высокая фигура Богоматери облачена в траурное темное одеяние, Иоанн Предтеча выглядит изможденным пустынножителем в грубой власянице. Вскоре на Русь напал Едигей, и Свидригайло, бросив Русскую землю, обратился в позорное бегство. В этой обстановке появился «Страшный суд». В противовес прежним назидательным сюжетам, Андрей и Даниил наполнили его совершенно новым замыслом. В те тяжелые времена они по-новому открыли для себя сущность второго пришествия, когда сами небеса раскрываются перед человеком и больше уже не имеет никакого значения его земная оболочка и мелкие заботы. Второе пришествие — это время, когда на первый план выступают истинные ценности человеческой души. Это момент максимального напряжения всех сил души и победы веры над неверием.

Идея Страшного суда изначально присутствует во всей композиции иконостаса. Содержится она и в деисусе. Образ Христа являет собой требование к людям держать ответ за все содеянное в этой жизни. Богоматерь предстает великой заступницей за весь людской род. Иоанн Предтеча держит в руках свиток с надписью: «Покайтесь, ибо приближается Царство Небесное». Интересно, что на свитках пророков начертаны гневные слова — цитаты из Библии, совершенно нехарактерные для кроткого Андрея Рублева, который всегда стремился видеть в человеке только лучшее. Так, на свитке пророка Давида записано изречение: «Подлинно ли правду говорите вы, судьи, и справедливо судите сыны человеческие? Беззаконие составляете в сердце». Исайя держит в руках свиток, на котором начертано: «Ослепи очи их и окаменели сердца их, да не видят очами, не разумеют сердцем и не обратятся, чтоб я исцелил». Видимо, драматические события настолько переполнили чашу терпения художников, что они решили сами выступить в роли вершителей правосудия. Видимо, настолько тяжело приходилось русским людям, что их не устраивало слишком простое объяснение происходящего только наказанием за грехи; такое наказание было слишком несоразмерно. В иконе «Страшного суда» судьями являются Христос и апостолы. Во имя справедливости, считают живописцы, Господь должен наказать зло. Человечество судят во всех его социальных обликах, причем на первом

плане зритель видит людей в восточных колпаках; рядом с царицей стоит бедный человек в рваных одеждах.

Выжить в это время без веры человеку было просто немыслимо. Едва была окончена работа над иконостасом, как нижегородские князья объединились с татарами. При их посредничестве татары захватывали русские города, лилась кровь. Если бы это были времена раннего христианства, то многие удостоились бы лика святых, но, кажется, для русских людей подвигом стала просто сама жизнь.

С 1417 по 1427 г. Андрей Рублев и Даниил Черный занимались росписями звенигородских храмов. Работы проводились в соборе Успения на Городке и в храме Саввино-Сторожевского монастыря. В последнем художники расписывали собор не позднее 1420 г. Впервые в стенных росписях прозвучали идеи о союзе церкви со светской властью, о все возрастающем значении монастырей в жизни государства. С особенной силой эта тенденция прозвучала во фресках собора Саввино-Сторожевского монастыря. На первом плане можно увидеть виднейших представителей восточной церкви. Впервые широко представлена панорама Вселенских соборов. Одеяния персонажей Библии показаны во всей красоте и яркости, что является отражением все более возрастающего значения и пышности православного богослужения, которая так контрастировала с аскетизмом монашествующих святых отцов Русской церкви. Программа, заложенная живописцами в росписях храма, на последующие 300 лет стала идеологической программой государства и отражением основных идей русской православной церкви, убежденной в избранности России и ее верховной духовной миссии.

Над росписями Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря Андрей Рублев и Даниил Черный работали с 1425 по 1427 г. Иконостас Троицкого собора прошел через все века невредимым и до сих пор находится на исконном месте. Об этом шедевре пишет М. В. Алпатов: «Иконостас был создан не для того, чтобы каждая отдельная икона порознь от другой рассматривалась вблизи, как картина. Он рассчитан был на зрительное восприятие издали. Тот, кому удастся настроиться на этот лад и увидеть иконостас как нечто цельное, убедится в том, что, несмотря на частные расхождения между отдельными иконами, этот поистине прекраснейший иконостас из всех древнерусских памятников действительно образует подобие стройного и согласного хора, из которого хотя и вырываются отдельные звонкие голоса, но никогда не разрушают впечатления



цельности. Единство иконостаса иного порядка, чем позднейших рядовых иконостасов, выполненных в одной манере, одной кистью. Высокие художественные качества икон Троицкого иконостаса противоречат закону абсолютного единообразия».

Так же высоко оценивает Троицкий иконостас и В. Н. Лазарев: «Деисусный чин Троицкого собора принадлежит к числу выдающихся памятников древнерусской живописи. Он включает в себя 15 больших икон, поражающих красотой и смелостью своих цветовых сочетаний. Участвовавшие в исполнении чина художники отдавали предпочтение чистым, сильным и ясным краскам, которые обладают удивительной звучностью. В каждой из икон эти краски настолько тонко друг с другом сопоставлены, что они как будто начинают жить новой жизнью. Эта новая жизнь рождается из новизны цветового сочетания, в котором определяющим является соседство красок. Вот почему одна и та же краска совсем по-разному воспринимается в зависимости от колористического контекста. То она полыхает пламенем киновари, то переливается нежно-розовыми оттенками, то приближается к густому малиновому тону. В иконах чина самое примечательное — это как раз цветовые сочетания. Так, например, на иконе «Вседержитель» мы находим сопоставление красных, голубых, серебристо-синих, зеленых и золотисто-коричневых тонов, на иконе архангела Михаила — голубовато-синих и алых, на иконе апостола Петра — синих и желтых, на иконе Иоанна Богослова — интенсивных синих и серовато-зеленых, на иконе Андрея — голубых и фисташковых, на иконе Василия Великого — розовых, черных, розовато-красных, белых и водянисто-голубых, на иконе Дмитрия — ярко-красных, серовато-зеленых, белых и золотисто-желтых. При этом зеленый цвет почвы имеет в каждой иконе свой оттенок. Уже простой перечень основных красок деисусного чина наглядно говорит о том, насколько высокой была колористическая культура Москвы».

Особого внимания заслуживает икона «Вседержитель», выполненная Андреем Рублевым. Без сомнения, самой высокой оценки заслуживает подобная икона из владимирского иконостаса, однако в иконостасе Троицкого собора этот образ достигает высот своего совершенства. Широко и смело мастер создает фигуру Спаса, полную силы и величия, применяя яркие золотистые, густо-синие и алые цвета. Образ сочетает в себе одновременно истинную монументальность и невесомость, мощь и легкость. Таким образом художник достигает впечатления бестелесности плоти. Лик Спасителя исполнен несколько иного настроения по сравне-

нию с предыдущими работами мастера. Он по-прежнему дышит добротой, но во взгляде больше нет жизнеутверждающего начала; он скорее кажется затуманенным глубокой печалью. Безусловно, на такую трактовку образа повлияли трагические исторические обстоятельства; художник никогда не был в стороне от всеобщей народной скорби.

Вклад Андрея Рублева в работу над Троицким иконостасом был необычайно большим. Кроме «Вседержителя», его кисти принадлежат изображения апостола Петра, Иоанна Богослова, апостола Андрея, святого Георгия, архангела Гавриила. У архангела Михаила он написал только голову. Рука мастера сразу узнается по особой гармонии рисунка, плавности и присущий ему линии контура, который как бы создает пульсирующее движение. Все персонажи художника поразительно просты и исполнены мягкости, деликатности и смирения. Здесь красота настолько связана с человечностью и достигает таких высот, какие еще долго останутся недосягаемыми в русском искусстве.

Иконостас Троицкого собора — последняя совместная работа Андрея Рублева и Даниила Черного. Цельность и красота этого шедевра уже давно оценены по достоинству. Для нас же становится ясно, что мастер, создававший такое произведение, стремился найти красоту и отсвет некого идеала в окружающей его печальной и часто трагической действительности.



*Неизвестный художник. Рождество Христово*

До наших дней сохранилось несколько икон позднего периода, написанных Андреем Рублевым и Даниилом Черным. Прежде всего это икона «Владимирская Богоматерь», созданная в 1409–1411 гг. Эту икону Рублев писал в связи с передачей Москве подлинной иконы из Византии. Однако произведение русского мастера не является точной копией оригинала, а если и повторяет византийскую икону, то в самых общих чертах. Рублев пишет Богоматерь более легко, свободно и



*Неизвестный художник. Въезд в Иерусалим*



широко. Ее поза выражает безмерное благоговение. Кажется, что она едва касается правой рукой своего Божественного младенца, совсем невесомого. Невыразимой прелестью дышит характерный для живописца лебединый изгиб шеи. Лики написаны мягко, в спокойной гармонии несколько холодных тонов. Нельзя не испытывать восхищение перед высокой духовностью и чистотой персонажей, глубоко погруженных в собственные чувства и переживания. По сравнению с византийским оригиналом эта икона во всей полноте выражает национальный дух русского народа.

Интересна икона «Успение». Здесь наблюдается поразительная цельность всей композиции. Движения апостолов исполнены порывистой динамики. При традиционном плоскостном построении мастер умело создает объем. Колорит звучит глубоко и сильно.

Без сомнения, влияние искусства Андрея Рублева испытали все иконописцы Троице-Сергиева монастыря. Летописи XV столетия упоминают имена учеников Рублева — «Степан, Ивашка и Тимошка, Степанов сын». И Андрей, и Даниил охотно передавали свой опыт. Их рисунки широко использовались последующими поколениями, применялись в качестве образцов.

Но самое главное — искусство Андрея Рублева и Даниила Черного заложило этические и эстетические нормы, которые определили дальнейшее направление развития искусства. Возможности иконописного мастерства были продемонстрированы с необычайной силой. Позже на опыт своих великих предшественников опирались Дионисий, Иван Пасеин, Василий Ильин, Гурий Никитин. Благодаря произведениям Андрея Рублева и Даниила Черного мастера последующего поколения создавали образы, глубоко реалистичные по содержанию и исполненные глубокой психологической характеристикой. Древнерусские мастера считали целью своего творчества служение Богу.



*Неизвестный художник.*
*Богоматерь Смоленская*

Так понимали свою миссию Алипий Печерский, Андрей Рублев, Даниил Черный, Дионисий, Гурий Никитин...

Известно, что люди не могут жить без идеалов, а русское общество, как, возможно, никакое другое, не способно развиваться без стремления к идеальному царству всеобщей любви, добра, социальной справедливости и гармонии.

В христианской религии Бог почитается в обличье человека; это Богочеловек. Однако Божественность в человеке может увидеть только художник поистине гениальный. Поэтому так потрясает многие поколения невероятно мощной энергией духа «Вседержитель» Феофана Грека, «Троица» Андрея Рублева. Смотря на эти произведения, зритель ощущает такую сложную гамму самых чистых и радостных чувств, которая определяется только словом «благодать». Благодать составляет внутреннюю сущность всех образов, созданных Рублевым. Эти образы существуют в своем, особом, мире, где царят доброта и сердечность, понимание и единство.

Любимый образ художника — «Вседержитель» — глубоко символичен. Иконописец стал как бы посредником между Богом и человеком, поэтому Спаситель Андрея Рублева одновременно величественен и глубоко интимен. В этих иконах поистине космический размах переплетается с необычайной добротой, мягкостью и бесконечным пониманием.

Евангельские сюжеты в картинах художника приобретают совершенно новое звучание.

Так, в «Страшном суде» достигнута сила невероятной выразительности, какую подчас не могут отразить произведения, по своему характеру считающиеся реалистическими. Именно в таком смысле принято говорить о реализме искусства Андрея Рублева. Конечно, он не ставил своей целью изобразить человека в его естественной, бытовой, обстановке. Главным для мастера всегда являлось правдивое отражение жизни души.



Живопись мастера легка и лучезарна, лики святых излучают божественный свет, и именно это составляет суть гениальности Андрея Рублева.

Еще современники в полной мере оценили совершенство творений художника. Они считали его не только замечательным иконописцем, но и мудрым человекам. Наследие Андрея Рублева осталось на века в истории русского искусства драгоценным даром всему народу.

В XV столетии русские иконы были поистине неистощимы в использовании традиций иконографии и разнообразии вариантов сходных на первый взгляд мотивов. Порой иконописцы создавали совершенно оригинальный рисунок. Все чаще иконы представляли собой целое повествование, один сюжет которого плавно перетекал в другой. Теперь уже эпизоды не заключались в клейма, а в виде свободного венка окружали основное изображение. Именно такова икона «Рождество Христово» из собрания Государственной Третьяковской галереи. В этом случае икона обладает довольно большим размером. Фигуры, расположенные на ее поле, достаточно миниатюрны и выписаны с тонкостью и изяществом. Иногда подобные изображения напоминают росписи греческих ваз; их можно рассматривать часами, без малейшей усталости, открывая для себя все новые подробности. Порой этот период в развитии русской живописи называют русским Проторенессансом, который, однако, не превратился в Ренессанс, подобный итальянскому.

Одним из крупнейших мастеров, работавших на границе XV–XVI столетий, был *Дионисий*. Он расписывал стены Ферапонтова монастыря, что находится в Белозерском крае. Эта обитель до сих пор считается настоящим заповедником древнерусского искусства, куда приходят художники-монументалисты учиться искусству росписи у мастера Дионисия. Особенно значительны в художественном отношении стенные росписи храма Рождества Богородицы. Эту работу мастер выполнял вместе со своими сыновьями. По размерам церковь небольшая; ее стены украшены эпизодами из земной жизни Богородицы. Большое место занимают сюжеты из акафиста Богоматери, который в VI столетии написал византийский поэт Роман Сладкопевец. Зритель не может не проникнуться особым светлым настроением, которое излучают фрески, прославляющие Богоматерь и воспевающие ее как великую заступницу всего человечества перед Господом. В этой работе мастер использовал цветовую гамму с преобладанием зеленоватых и золотистых тонов. Впервые в русском искусстве белый цвет получил самостоятельное, а не вспомогательное

значение. Таким образом, колорит создавал определенный эмоциональный настрой, гармонируя со всем образным строем фресок.

Цикл начинается четырьмя сценами Благовещения, которые изображают первые четыре песни акафиста. Эти сцены размещены на восточных столпах. Иллюстрируя следующие гимны акафиста, мастер переходит на западную стену. И так, кругообразно, разворачиваются эти циклы на столпах и стенах собора. Тема круга, как основополагающая, повторяется и в построении каждой композиции. Так Дионисий живописными средствами сумел передать ритмичность песнопения.

Радостное чувство пронизывает все фрески Дионисия, где Мария прославляется, например «Собор Богоматери», «Покров», «О тебе радуется», а также в композициях, в которых Богородица выступает как заступница людей («Страшный суд»), где рассказывается о чудесах, совершенных ее Божественным Сыном. Везде радостный колорит создается чистыми, яркими, но вместе с тем нежными красками, присущими только Дионисию. Особой эмоциональной взволнованности мастер достигает, передавая движение персонажей и их жесты. Основные членения архитектуры словно вторят своими плавными очертаниями наклонам фигур. Дионисий выносит фрески на портал, окружая ими главный вход.

Портальная фреска четко делится на регистры. Внизу расположен орнамент, имитирующий ткани, так называемые полотенца. Выше размещены архангелы Михаил и Гавриил, стоящие по сторонам входа, еще выше — эпизоды детства Марии. Завершает композицию деисусный ряд, который сохранился частично.

В 1467–1477 гг. Дионисий работал под руководством ведущего мастера Митрофана. Они совместно украшали церковь Рождества Пресвятой Богородицы, что находится в Пафнутьевско-Боровском монастыре. В это время начал выявляться собственный неповторимый стиль Дионисия. В 1481 г. ему доверили ответственный заказ на создание иконостаса для Успенского собора Московского Кремля.

Мастер выполнял основную часть работы — иконы деисусного чина. После успешного выполнения этой работы Дионисий сделался главой московской живописной школы и выразителем официальной княжеской идеологии в искусстве.

Композиции этого художника отличаются разнообразием. Он предпочитает использовать светлые нежные краски и создавать характерные, исполненные грации образы с удлиненными фигурами и небольшими головами. В его живописи преобладает радостное настроение. Лучше всего подходит к его работам евангельское изречение: «Иго мое — благо, и бремя мое легко». Дионисий продолжает традиции Андрея Рублева, хотя и без его глубины.

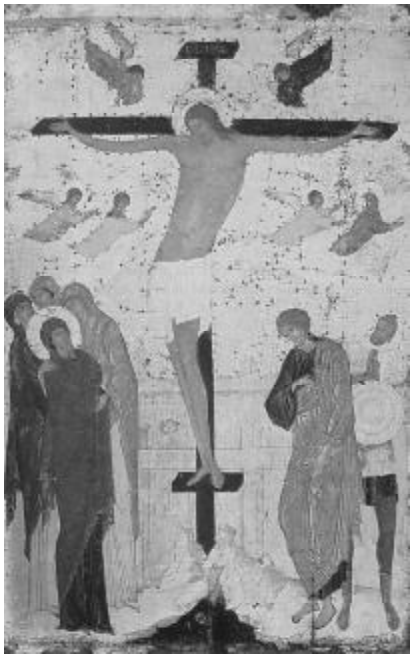


В 1482 г. мастер создал для Вознесенского монастыря Московского Кремля икону «Богоматерь Одигитрия». Этот образ дышит величавостью, которую создают и особенно торжественная поза, и сияющий золотом фон, и яркий пурпур одеяния.

Для Успенского собора Московского Кремля Дионисий выполнил две парные иконы — «Митрополит Петр» и «Митрополит Алексей». Они обе представляют собой тип так называемых житийных икон. В центре таких икон изображается святой, которому произведение посвящено. Средник окружают, подобно раме, маленькие композиции с житийными эпизодами. Скорее всего, иконы находились друг напротив друга на столпах собора, а потому фигура Петра несколько сдвинута влево, а Алексея, соответственно, вправо. По своему изображению образы неподвижно стоящих митрополитов близки к парадному портрету. Фронтальная величественная поза, изысканное одеяние с преобладанием белого — любимого Дионисием цвета — делают облик митрополита особенно представительным. Кроме того, Дионисию принадлежат житийные иконы Кирилла Белозерского, Дмитрия Прилуцкого и многие другие. Одно из лучших его произведений — икона «Распятие». Здесь не встретишь ни экспрессии, ни грубости, ни даже драматизма, столь присущих творчеству готических мастеров, которые в поисках материальной убедительности часто изображают просто замученного человека. Невозможно даже подумать, что он способен воскреснуть. Оттенок печали у мастера приобретает лирическую окраску. Фигура распятого Христа исполнена грации, и практически ничто не свидетельствует о его страданиях. Раскинутые руки



*Дионисий. Богоматерь Одигитрия*



*Дионисий. Распятие*

кажутся благословляющими. Здесь не увидишь ни крови, ни судорог. Ступни ног расположены свободно, а не скручены, как на распятиях готических мастеров. Даже ангелы свободно парят на фоне иконы, подобно птицам. Цветовые оттенки завершают ощущение радости. Зритель верит: хотя Христос и распят, но он жив. Фон в иконах Дионисия плоскостной, но именно он создает ощущение воздушности, которое совершенно не давит на фигуры. Да и сами персонажи кажутся абсолютно лишенными объема и словно парят в невесомости. Конечно, в реальной пространственной среде такие персонажи были бы не способны существовать, но в пространстве иконы они на своем месте. Дионисий был главой собственной школы. Работы его учеников и последователей очень узнаваемы и отличаются своеобразием и высокими художественными достоинствами.

В XVI столетии Дионисию подражали, его копировали, но никто из его последователей не достиг той же силы в передаче настроения и внутренней эмоциональности образов. Органично присущая художнику, она приобрела у его последователей лишь форму поверхностного следования образцу. Особенно ясно это проявилось в стенописи Благовещенского собора Московского Кремля, выполненной сыном Дионисия Феодосием в 1508 г. Здесь нашла свое выражение тема преемственности власти московских князей от владимирских и киевских, а через них и от византийских императоров. Целая серия своеобразных исторических портретов предстает в образах царей и князей. Некоторые фоны фресок вместо традиционных голубых были позолочены. Эти росписи отличает повышенное декоративное чувство. После Дионисия искусство Руси утрачивает свою непосредственность. В XVI столетии проявляются симптомы, обычные для художественной культуры страны, когда социальные и экономические отношения приобретают застойный характер. В этом случае проявляется такое явление, как искусственность. Живопись начинает повторять самое себя, появляются разного рода фетиши, а традиционные стилевые формы декоративно обыгрываются, причем в связи с этим постепенно утрачивается и чувство правдивости изображенного.



В XVI столетии Россия перешла от феодальной раздробленности к централизованной феодальной монархии. Однако в то же время социальная активность третьего сословия значительно затормозилась. Дух новгородской вольницы окончательно исчез в Древней Руси и больше уже не возродился никогда. Положение России на мировой арене становилось все более прочным, однако внутри государства происходил настоящий разгул деспотизма, который сопровождался произволом центральной власти и окончательным закрепощением крестьян.

В XVI столетии древнерусское искусство все еще оставалось на очень высоком уровне. Новые формы конкретизации, проявившиеся в XVI и в XVII вв., не произвели настоящего переворота в искусстве. Традиционная икона практически не изменяется, только в большей степени приобретает повествовательный оттенок. По сравнению с более ранними образцами она дробная, сложная, подчас чересчур перегруженная деталями. Из-за этого теряется прежняя благородная ясность живописной концепции.

Особенно популярными становятся иконы с замысловатой и сложной фабулой, чаще встречаются притчевые и аллегорические сюжеты. Пространству доски вообще свойственна большая условность, и на нем располагалась такая масса отдельных сцен, что из-за множества персонажей исчезало самое основное очарование иконописи — чистота и плав-



*Дионисий. Господь в славе*

ность силуэтов. Иконописные каноны, существовавшие на протяжении веков, не исчезают, но переосмысливаются в более реальном плане. Так, например, в древнерусских иконах пейзажные горки только условно называли пейзажный фон. Они были геометрически четкими и ступенчатыми. Подобные горки идеально подходили для разработки общей композиции, но ни в коей мере не претендовали на отображение реального ландшафта. Теперь же горки пытаются сделать одним из элементов пейзажа. В результате такой эксперимент далеко не всегда удается, так как форма теряет кристаллическую выразительность и становится рыхлой, создавая ощущение измятости либо кудрявости. В XVII столетии на таких условных иконописных горках появляются многочисленные деревца и цветы. В результате совершенно исчезает чувство соразмерности и сообразности.

В живописи XVI столетия расширяется круг тем, возникают нецерковные сюжеты из всемирной и, особенно, из русской истории. Многие иконы того времени, как, например, «Видение Евлогия», «Лествица», «Притча о слепце и хромце», иллюстрируют рассказы-притчи, где представители духовенства оказываются отнюдь не всегда положительными персонажами. Евлогий видит во сне ангелов, покровительствующих одним монахам, а других осуждающих за стяжательство. Монахи расхищают монастырские богатства, подобно слепцу и хромцу, крадущим плоды сада. Иоанн Лествичник указывает монахам лествицу, ведущую на небо, однако не все могут ее достигнуть.

Иконописцы XVI столетия отличаются многословностью. Перед ними как будто стоит задача как можно подробнее разъяснить тему. Их композиции перегружены многочисленными деталями, в которых содержится излишне много бытовых подробностей и аллегорических персонажей.

Именно в это время иконопись, как никогда ранее, ощущает давление официального контроля. В середине XVI столетия состоялся Стоглавый собор, на котором специально рассматривались вопросы иконописания. Собор осудил «измышления» в иконах и предписал строгое следование каноническим образцам. Было вынесено решение о введении лицевых иконописных подлинников, то есть трафаретов для изображения святых и целых композиций.

Впрочем, собор ничего не имел против сложной аллегорической канвы в иконе. Когда несколько лет спустя дьяк Висковатый стал упрекать иконописцев в непонятности сюжетов и склонности к излишнему мудрствованию, а заодно и к католической западной ереси, то ему было сказано: «Не суйся не в свое дело, знай, не разроняй своих свитков».



Таким образом, естественное желание художников усилить разнообразие в результате жизненных наблюдений насильно вводилось в русло официального богословия. В результате получалось, что икона просто иллюстрировала различные богословские тексты.

В середине XVI столетия для Успенского собора Московского Кремля создается икона «Церковь воинствующая», или «Благословенное воинство». Она прославляет казанский поход Ивана Грозного. В ней в аллегорической форме поется хвала победителям. Художник представляет многолюдное торжественное шествие пеших и конных воинов. Среди них можно увидеть князей Владимира, Александра Донского и многих других. Во главе войска идет молодой воин Иван Грозный, а впереди него скачет на коне архангел Михаил. Вся процессия движется к городу, который символизирует Москву. Перед городскими стенами на троне восседает Богоматерь; на ее коленях Божественный младенец, передающий ангелам венцы. Этими венцами ангелы увенчивают воинов. Позади войска находится горящий город. Это побежденная Казань. Вся эта икона исполнена в неяркой гамме. Своеобразным величием пронизано движение войска, которое разворачивается не в глубину, а вширь и вверх. В иконе присутствует обилие жанровых деталей.

Повествовательное начало в живописи этого времени находит выражение в распространении житийных икон и в книжной миниатюре.

В 1560–1570 гг. иллюстрируется многотомная летопись — Лицевой летописный свод. Он состоит из десяти огромных томов, в которых содержится 16 000 миниатюр. Шесть последних томов посвящены событиям русской истории, и они особенно насыщены жанровыми сценами. В первых томах еще не просматривается определенная композиционная связь миниатюр с текстами. Такая связь проявилась только в последних томах, в которых миниатюра стала занимать две трети листа, а для строк текста даже не всегда оставалось место. В XVI столетии в качестве материала для книг применяется уже не дорогостоящий пергамент, а бумага. Выполненный пером рисунок раскрашивается, порой достаточно небрежно, акварельными красками.

В середине XVI столетия на Руси появилось книгопечатание, сыгравшее видную роль в развитии древнерусского искусства. В 1564 г. Иван Федоров в своей мастерской издал «Апостол», одну из книг Библии,

в которой содержались Деяния и Послания апостолов. Самые первые печатные книги украшались гравюрами, которые зачастую исполнялись по западным образцам. Таким образом, через них осуществлялось влияние на русскую живопись и графику искусства Западной Европы.

В начале XVII столетия усилился крепостной гнет и массовое разорение крестьянства, что вызвало широкую волну народно-освободительных движений. Внутри государства шла борьба за власть между феодалами. Это обстоятельство облегчило иностранную интервенцию польских, литовских и шведских войск.

Общенародное освободительное движение привело в 1612 г. к изгнанию интервентов. Постепенно начала возрождаться экономика. Однако устранение последствий разорительной войны осуществлялось за счет усиления эксплуатации крестьянства и мелкого посадского люда. Государство лихорадило от городских бунтов, восстания Болотникова и Степана Разина.

Во второй половине XVII столетия началось успешное развитие ремесел и торговли. Стали расти общерусские экономические связи, складывался единый рынок.

Во всех областях жизни велась ожесточенная борьба между старым, церковным, и новым, светским, мировоззрением, которое постепенно побеждало и приводило к появлению в искусстве реалистических тенденций.

Особый подъем в XVII столетии переживала наука. Все большее общественное значение стали приобретать естественные и точные дисциплины. Все прочнее становились связи с Западной Европой, откуда привозились книги по астрономии, медицине, географии. В литературе того времени большое внимание уделялось человеку и его судьбе, передаче его сложного внутреннего мира.

В XVII столетии живописцы стремились вырваться из оков давно окостеневшей традиции. Прежде всего, они пытались обращаться к светским и жанровым мотивам, использовать в своем творчестве ряд приемов западной живописи. В это время шли неутихающие распри между защитниками старинных традиций и западных нововведений. Одним из тех, кто пламенно защищал старину, был и неистовый протопоп Аввакум. Правда, возвратить то, что уже давно ушло, было невозможно. Задача ставилась нереальная и неблагодарная. В истории часто бывало так, что прогрессивное в историческом плане новое очень редко совпадало с прогрессом социальной справедливости, а порой и с чисто худо-



жественным прогрессом. Именно потому протопоп Аввакум занимал враждебную позицию по отношению к власть имущим и продолжал безнадежно, но упорно отстаивать старинные формы и обычаи как в вероучении, так и в искусстве. Конечно, яркие обличительные проповеди протопопа Аввакума искренни и богаты по-настоящему человеческим содержанием, однако ясно можно видеть их полную бесперспективность и наивность. Такое противоречие русской жизни позже с беспримерной силой выразил Суриков в своих картинах «Боярыня Морозова» и «Стрельцы».

Сторонников западничества тоже нельзя упрекнуть; в их высказываниях содержалась немалая доля истины. Было верным, что искусство не смогут оживить мотивы и приемы сами по себе. Для этого следовало в корне перестроить и содержание, и стиль. Нельзя упрекать русских новаторов и за чрезмерную робость: у них было слишком мало условий для духовного раскрепощения личности.

Именно такое непоследовательное новаторство отмечает деятельность царского «изутрафа» *Симона Ушакова*. С 1648 по 1664 г. художник работал над оформлением Серебряной и Золотой палат. С 1644 г. ему было присвоено звание жалованного иконописца Оружейной палаты. В это время он являлся руководителем иконописной мастерской.

Среди работ Ушакова наиболее известны различные иконы, парсуны и миниатюры. Под его руководством проходили работы украшению Архангельского и Успенского соборов в 1660 г., а также росписи Грановитой палаты в Московском Кремле, которые создавались в 1668 г. Помимо этого, Ушаков чертил географические карты, изобретал рисунки для знамен, делал эскизы монет, разнообразных орнаментов на ружьях. Ему принадлежит серия гравюр и офортов. Из последних наибольшей известностью пользуются «Семь смертных грехов», созданные в 1665 г.

Этот мастер ратовал за «светловидную» живопись. Он советовал художникам учиться у зеркала; сам же писал иконы, на которых лики представлены вполне «телесными». Ушаков отменил условные пробелы и оживки. Вместо них он применял светотень, которая гораздо лучше могла моделировать объем лица. При всем этом каноническая иконография и плоскостная композиция сохранялись в полной неприкосновенности. В результате подобной половинчатости икона стала жизнеподобной, но отнюдь не жизнеспособной. Именно так выглядит «Нерукотворный Спас» Ушакова, который, подобно дымчато-золотистому рельефу, высту-

пает на фоне белого плата. По сути, он все-таки безличен, а объемная моделировка не способствует выявлению внутренней жизни. Лицо становится симметричным, благообразным и скучным. Недаром протопоп Аввакум называл его одутловатым. Гораздо больше смысла, чувства и содержания присутствовало в условных ликах Феофана Грека. Однако, несмотря на это, в культурной жизни XVII столетия подспудно пробивались ростки нового искусства. Свою концепцию жизненного правдоподобия в искусстве Ушаков отразил в трактате «Слово к любощательному иконного писания», который увидел свет в 1666 г.

В иконе, выполненной по царскому заказу, «Богоматерь Владимирская», которая позже получила наименование «Насаждение древа государства Российского», Ушаков изобразил в центральном медальоне Богоматерь, покровительницу Руси. Медальон с ее фигурой расположен в стволе дерева, в ветвях которого помещены небольшие медальоны с портретами основных деятелей Российского государства. В этой иконе художник проявил себя в качестве незаурядного портретиста.

Особенно заметно сочетание старых и новых традиций в иконе Симона Ушакова «Троица». Мастер взял за основу старую иконописную композицию. Художник стремился показать Божественную сущность своих персонажей, а потому обильно покрыл их одеяния золотыми линиями, при этом большое внимание уделил золотому фону, на котором разворачивается действие. Лица и руки ангелов переданы так объемно, как до сих пор ни один художник их не изображал. В построении композиции Ушаков применил некоторые элементы прямой перспективы, которую не знали старые мастера. В форме здания, размещенного на заднем плане, ясно просматриваются черты архитектуры Возрождения, которую, скорее всего, художник знал на основании гравюр, распространенных в то время.

В XVII столетии в живописи, наряду с тягой к повествовательности, сюжетности и правдоподобию деталей, проявляется желание изощренной дробности и многоцветия. Если обратиться к росписям ростовских и ярославских храмов, то можно увидеть настоящий разноцветный ковер росписей, где присутствуют многочисленные фигурки, разнообразные пейзажи, павильоны, клубящиеся облака и диковинные звери. В числе последних встречаются птицы-сирины и львы, иногда с «процветшим хвостом». Русские художники вряд ли видели львов, но тем охотнее их изображали. Вероятно, в их представлении лев являлся существом не менее фантастическим, чем, например, русалка. Если же художник писал



птиц, то это не были какие-нибудь обычные голуби, а непременно жар-птицы либо павы. Когда же изображался петух, то и он был обладателем узорных перьев и гребня-короны. Кони представали сказочными скакунами с буйными гривами. Надо сказать, что в русском искусстве ни животные, ни мифические существа никогда не выглядели злобными; они были только забавны и занятны. Никогда русский художник не стремился изображать жестокие или устрашающие образы, которыми так богато западное Средневековье. В русской живописи даже морды чудовищ вполне благодушны.

Монументальная живопись XVII столетия переживает несомненный расцвет. Многочисленные храмы в Ярославле, Ростове Великом, Суздале, Вологде, Москве (прежде всего церковь Троицы в Никитниках) расписываются фресками. Росписи этого времени особенно своеобразны. Больше всего они похожи на цветистые ковры. Число поясов-регистров увеличивается, а размеры композиций уменьшаются. Тщательность в изображении деталей делает их похожими на произведения станкового искусства. На стенах церквей изображалось множество наставительных, занимательных, а подчас патетических историй. Рассказ развертывался перед зрителем плавно и замедленно. Художник стремился построить композицию в глубину. Он передавал пространство, хотя и несколько условно. Теперь место действия определяли архитектура и пейзаж. Масштабные соотношения фигур и архитектуры стали более естественными. Правда, вряд ли все эти истории был способен рассмотреть посетитель храма: композиции отличались большой запутанностью и текучестью, а масштабы картин были неизмеримо малы по сравнению с размерами всего здания. В результате изображение сливалось в общий калейдоскоп.

Изменения коснулись и иконографии фресок. Показывая эпизоды из жизни пророка Елисея, художник, расписывавший церковь Ильи Пророка в Ярославле, основой композиции сделал сцену жатвы, причем показывает ее как работу крестьян в поле. Впервые живописцы решаются вводить в изображение обнаженные фигуры, демонстрируя при этом знание пластической анатомии.

В оформлении храмов особое место занимает деревянная скульптура. С XVII столетия до нашего времени дошло много памятников этого вида искусства. Скульптура расписывалась теми же темперными красками, которые использовались иконописцами. Фигура святого показывалась плоскостно и делалась с расчетом на главную точку зрения. Среди свя-

тых, которых особенно любили изображать русские мастера, первое место занимает Никола. По преданию, он считался патроном Можайска и поэтому часто изображался с символической моделью Можайска и мечом в правой руке.

С повсеместным введением книгопечатания книга стала более доступной населению. В то же время число рукописей значительно сократилось. Теперь их делали только для подарков, подношений или вкладов в монастыри. В то же время на миниатюру влияние оказали гравюры и иллюстрированные печатные книги. Особой роскошью отличались книги, созданные в Оружейной палате, которая в то время являлась печатной мастерской. Среди книг этого времени особое распространение получили титулярники, содержавшие галерею портретов русских царей и князей, начиная с князя Владимира.

Что касается икон, то они все больше ориентировались на разглядывание с близкого расстояния. Монументальная икона отходила на второй план, уступая место камерной, с более тщательным «мелким письмом». Этот тип искусствоведы называют строгановской иконой, которая возникла в XVI столетии и достигла пика популярности к XVII в. К этой школе принадлежали многие иконописцы, работавшие по заказу Строгановых, среди которых наиболее известными были Истома Савин, его сыновья Никифор и Назарий, Прокопий Чирин.

Строгановские иконы отличаются небольшими размерами, характеризуются тонкой манерой письма и почти ювелирной выписанностью деталей. В изысканную красочную гамму в обилии включается золото и серебро. Художники овладевают вниманием зрителя с помощью занимательного рассказа. На этих иконах фигуры святых имеют, как правило, вытянутые пропорции. Они приподнимаются на носках, и в этом движении чувствуется некоторая манерность. На иконе святой не обращается к зрителю; он молится, повернувшись к Богоматери, святым или Христу, изображенным в углу иконы, в сегменте неба.

Для знаменитого промышленника Н. Г. Строганова писал свои произведения *Прокопий Чирин*. В 1593 г. он написал миниатюрный образ покровителя Строганова, Никиты Воина. Эта небольшая икона прославила имя мастера. Произведение исполнено изящества и отличается тем, что написано очень густыми, похожими на эмаль, красками. В целом цветовая гамма очень темная и кажется инкрустированной золотом. Здесь красота не противоречит религиозной концепции образа. Умело



вплетаясь в сюжетную ткань, цветовая гамма способствует наиболее полному раскрытию содержания произведения искусства и создает поистине поэтическое звучание.

Иконы Чирина интимны. На непосредственный контакт со зрителем рассчитана и специальная уменьшенность изображений. Каждая деталь работы очень тщательно выписана, благодаря чему внутреннее пространство икон выглядит согретым искренним чувством любви и доброты. Этот мир теплый и обжитой. Даже тогда, когда мастер хочет показать «дебрь» или «пустыню», как, например, на иконе «Иоанн Предтеча, Ангел пустыни», он рисует не холодный суровый пейзаж, а место душевного упокоения, куда так стремится в поисках покоя каждая исстрадавшаяся человеческая душа.

Произведениям Прокопия Чирина свойственно желание постигнуть тайны души и малейшие ее движения. Краски он использует, чтобы как можно лучше достичь эмоционального эффекта воздействия на зрителя. Главное для мастера — передать образ святого во всей сложности его переживаний. Фигуры персонажей несколько удлиненные. Они изящны и хрупки. Их насквозь пронизывают тончайшие переливы света и разнообразных цветовых оттенков. С землей эти образы связаны только грубой плотью, которая чересчур тяжела для святых. В изображении ликов Прокопий следует традициям небольших моленных икон византийского образца и московского письма конца XIV столетия.

Наряду с традиционной иконописью, в XVII столетии появились такие новые формы искусства, как картины Василия Познанского, выполненные на холсте и уже удивительно похожие на европейскую живопись, листы гравюр, напоминающие произведения Дюрера. Сначала они исполнялись на дереве (ксилографии), позже — уже на металле. В гравюре раньше, чем в живописи, воплотились новые художественные принципы. В ней раньше, чем в иконах и фресках, стали применяться светотеневая моделировка и прямая перспектива. Увидели свет иллюстрированный букварь Кариона Истомина, миниатюры в западноевропейском духе и первые портреты, еще достаточно неуклюжие, называемые парсунами. Первые парсуны практически не отличались от иконописных работ. Впоследствии некоторые работы настолько усилили иконное начало, что черты реального персонажа стали растворяться в идеальном образе святого. Другие художники применяли опыт западноевропейских мастеров, стараясь отразить индивидуальные особенности своих

моделей и показать объем. Но, даже несмотря на это, в работах присутствовала каноническая условность поз и одежд. Парсуна создавалась преимущественно художниками Оружейной палаты.

Оружейная палата стала настоящим художественным центром страны. Она приобрела исключительное значение как школа подготовки высококвалифицированных кадров. Здесь проходили обучение самые талантливые молодые художники страны. Лучшие из них оставались в Оружейной палате на всю жизнь, выполняя различные государственные и частные заказы. Особенно расцвела деятельность Оружейной палаты, когда во главе ее встал боярин Богдан Хитрово, человек утонченного вкуса и высоких организаторских способностей. Надо сказать, что в Оружейной палате работали не только русские художники. Приезжие мастера часто обогащали творческий опыт русских живописцев и способствовали совершенствованию их технических навыков. Западные художники познакомили воспитанников Оружейной палаты с масляной техникой, с принципами прямой перспективы, особенностями светотеневой моделировки. В 1660-х гг. здесь работали армянин Богдан Салтанов, голландец Даниил Вхутерс, грек Аллостон Юрьев и многие другие.

Русское искусство X–XVII столетий за такой огромный период своего существования создало значительные художественные и духовные ценности. Без них не было бы возможным последующее блестящее развитие отечественной художественной культуры. Принципами древней монументальной живописи являлись ясная конструктивная логика и идейно-художественная образность, ее связь с окружающей природой, синтез со скульптурой. Эту основу в дальнейшем всегда учитывали художники России. Древние художники в своих произведениях ставили и решали высокие композиционные и колористические задачи. В известной степени ограниченные канонами иконографии, они создавали национально своеобразное искусство, которому чужды суровая торжественность и холодная созерцательность Византии, а также не свойственна преувеличенная экспрессия готики. Самое яркое выражение нашел в нем высокий этический идеал русского человека с его моральной чистотой и душевной стойкостью.

Итак, реальная жизнь все более начала интересовать живописцев. Передача портретных черт персонажей, внимание к реальному пейзажу, бытовым деталям, средствам светотеневой моделировки, обращение к прямой перспективе — все это черты нового влияния в искусстве, которые находятся в близком соседстве со старыми традиционными формами.



К тому времени, когда древнерусское искусство достигло своего последнего рубежа, оно утратило и прежнее единство стиля, и эпическую монументальность. Новая история русского искусства началась уже с петровского времени. На первый взгляд может показаться, что разрыв между средневековой живописью и искусством нового времени невероятно велик, однако русская культура, расставаясь на очередном витке истории со своим прошлым, не теряла с ним связи и сохраняла его дух. В произведениях художников последующих поколений можно увидеть, как на дне глубокого озера, тихие взоры рублевских ангелов, отблески пожаров и колокольный звон. И как бы широко ни разливалось впоследствии это озеро, его глубина останется неизменной.

# РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ XVIII ВЕКА

XVIII столетие стало временем широкого и всестороннего расцвета русской художественной культуры и всех видов изобразительного искусства. Предыдущее столетие можно рассматривать как подготовку тех коренных преобразований социально-экономического и политического характера, которые осуществлялись в период правления Петра I. В это время начал формироваться единый общероссийский рынок, позиции абсолютизма укреплялись. Российская культура все более обнаруживала тенденции к обмирщению.

В отличие от средневековой культуры, когда самые крупные и характерные для того времени произведения русских художников создавались по заказу церкви, в XVIII в. стали стремительно развиваться литература и светское искусство. Широко иллюстрировались научные и художественные издания, распространялась и совершенствовалась гравюра. Больших успехов достигли живопись и графика. Они унаследовали богатейший национальный художественный опыт Древней Руси, народного искусства. Повсеместно применялись европейские художественные традиции. Полностью освободиться от влияния церкви русское искусство XVIII столетия не могло, но, подобно науке, оно освобождалось от непосредственного подчинения церковной догматике.

Переход к светским формам художественного творчества в России по сравнению с европейскими странами осуществлялся с опозданием, но тем не менее он был подготовлен всем ее развитием. Поэтому русское искусство очень скоро обрело целеустремленность и профессиональную зрелость. При этом русская культура не только осваивала все лучшее из европейских традиций, но и использовала наследие многочисленных народов России. Так, в XVIII в. особенно крепкими стали связи России с Украиной и Прибалтикой.

В эту же эпоху значительно усилилась роль человека в русском обществе. Развивалась политическая система государства, промышленность и культура, а это потребовало людей образованных, энергичных, предприимчивых и умелых. В Петровскую эпоху заслуги человека перед государством ставились выше родовитости. Особенно в это время ценился талант, и именно поэтому возрастал интерес к человеческой личности. Центром мироздания стал человек с его способностью мыслить и творить, проявлять свои умения в разнообразных областях общественной жизни. Естественно, что наибольшее распространение получил портретный жанр, особенно в живописи. В XVIII столетии именно портрет находится в центре русского изобразительного искусства. В это же время возник и жанр станковой картины с историческим и бытовым содержанием.



В XVIII в. появилась новая столица России — Петербург, строились другие города государства. Как следствие, возникали новые многочисленные дворцы, общественные сооружения, вслед за которыми развивались декоративная пластика и живопись. Прототипом расцветающего искусства явилось нарышкинское барокко XVII в. Этот стиль не был простым продолжением национальных традиций. Он вобрал в себя черты европейского классицизма XVII столетия, а также в дальнейшем барокко, творчески освоенные и развитые крупнейшими русскими мастерами в соответствии с современными им эстетическими вкусами. В русской художественной культуре органично сочетались европейские традиции и патриотизм, стремление к союзу науки и искусства, глубоко гражданственный характер.

В первой половине XVIII столетия господствующим направлением в искусстве явилось барокко. Этот стиль характеризовался грандиозностью, чрезмерной пышностью, созданием героизированных образов. Русское барокко ставило своей целью прославление мощи и героизма русской нации, а также неудержимую энергию просвещенного российского абсолютизма. В этом искусстве присутствовали непременная экспрессия чувств, стремление выявить контрасты, поэтому зачастую в одном произведении сливались иллюзорность и реальность, наблюдалось несоответствие масштабов и художественных ритмов, света и тени, разнообразных фактур и тщательно выписанных материалов.

Утверждение светских начал в жизни и культуре стало государственной политикой. Петр I, прекрасно понимая насущные потребности развивающейся страны, самыми разнообразными мерами, в том числе крутыми и решительными, добивался того, чтобы Россия как можно быстрее преодолела свою отсталость и заняла подобающее место в ряду прочих государств Европы. Для этого он всеми силами поощрял использование европейского опыта во всех областях техники, науки и искусства. Недаром незадолго до смерти он издал указ об учреждении «Академии или социетета художеств и наук». Русскому обществу было жизненно необходимо овладеть также принятым в Европе языком поэзии и искусства с общеупотребительными там олицетворениями, мифологическими образами и аллегориями. По распоряжению великого правителя

в Амстердаме вышли в свет специальные издания, к которым относились, например, книги «Символы и эмблематы», «Овидиевы фигуры».

Петр I осознавал, что общество не может обойтись без опытных талантливых живописцев и граверов. Он широко привлекал к работе в России иностранных специалистов, но заботился и о воспитании русских мастеров. Так, в первой четверти XVIII столетия повсеместно применялась посылка за границу (пенсионерство) талантливых выходцев из народа, чтобы они могли обучаться и совершенствоваться в профессии. Сам царь испытывал чувство гордости за талантливых русских людей, всячески способствовал их творческому росту, помогал их деятельности, руководствуясь при этом понятиями государственного блага. Именно так было с И. Н. Никитиным, А. М. Матвеевым, И. К. Коробовым и другими художниками, архитекторами... Если в Россию приглашались иностранные специалисты, их обязывали не только исполнять работы, предусмотренные договором, но и обучать своему умению русских людей. Многие из таких иноземцев обрели в России вторую родину, а свой талант целиком отдали на служение русскому искусству. Конечно, были и такие, кто приезжал лишь с целью обогащения, но они не оставили ни малейшего следа в истории русской культуры.

Александр Николаевич Бенуа так пишет об искусстве Петровской эпохи: «От Петра ускользнуло то, что в данное время являлось в Европе истинным, живым искусством. Если мы взглянем на художественные школы в Европе XVIII в., то увидим странную картину какого-то душевного бесплодия и уныния. В Англии и Фландрии уже умерли последние преемники Ван Дейков и Тенирсов, на месте их укрепилось под покровительством чужеземных государей самое тупоумное и ходульное подражание болонцам; в Голландии доживала кое-как голландская школа, лишь слабо, робко, с каким-то ненужным педантизмом повторявшая заветы стариков, и то не лучших, теснимая сама новейшим классическим движением, которое было порождено злополучным Ван дер Верфом; в Испании — совершенная пустыня; в Италии — бездушные ловкачи, удивительное мастерство и полное отсутствие искусства; в Германии — слабые и смешные потуги угнаться за версальской помпой или жиденькое подражание голландцам. В одной лишь Франции, после того, как толпа лебреновских птенцов вконец уморила французское общество тоской своих драпировочных, жестикулирующих и пестрых картин, снова выглянули на свет Божий полузамерзшие Музы, стыдливо переодетые



в маскарадный наряд, и пошли робко, почти пугливо, следом за своим очаровательным запевалой — Ватто.

Этого-то явления Петр и не заметил; но если бы заметил, то вряд ли был способен оценить его как следует, а попробуй он перенести что-либо подобное к себе, наверное, ничего хорошего из этого бы не вышло. То, что так чудно пришлось по вкусу утонченным, усталым французам, с якобы детской беспечностью сбросившим железные фижмы и выбежавшим в широких мягких халатах из прямолинейных, граненых садов на нежную травку, под тень шуршащих рощиц, то милое, но чуточку старческое ребячество не могло прийтись по вкусу полуазиатам, мечтавшим о грубых наслаждениях, о выпивке, о блеске, а вовсе не о таких «невинных» удовольствиях. Только что с огромным трудом их выдрессировали строить огромные палаты, ездить восьмеркой цугом в каретах, носить тяжелые парики, узкие башмаки и неудобные кафтаны, только что они уверовали, что в этом-то и заключается прелесть европейской культуры, а тут вдруг им объявили бы, что все это старо и что можно пойти запросто погулять в лес в халате и полежать на лужайке. Они бы не поверили: Ватто для них ничего не означал. Вся русская жизнь до Екатерины II и во многих отношениях и после нее представляет нам испуганное желание угодить европейским требованиям, не ударить в грязь лицом перед иностранцами. Все, даже самые блестящие фантазии царей и царедворцев, не подымались выше грубо понятого приличия, желания пустить пыль в глаза, перещеголять роскошью любой двор... Впрочем, о русском искусстве петровского времени невозможно ничего сказать, кроме таких общих соображений, так как те сведения, которые имеются у нас о первых русских художниках, до крайности бессодержательны и обывчивы, достоверных же произведений их почти что нет. Можно только для курьеза отметить, что судьба... к первым этим мастерам отнеслась очень сурово».

В первой половине и в середине XVIII столетия русское изобразительное искусство несколько замедлило процесс художественного развития в годы правления Анны Иоанновны и в период бироновщины, но тем не менее проделало невиданный по результатам путь. Оно в полной мере и с самых разных сторон отразило характер эпохи, на которую пришлась молодость Российского дворянского государства. Талант многих русских художников проявился в разнообразных видах изобразительного искусства. Многочисленные произведения этого времени обладают не только новизной содержания или жанра, но и поражают высоким профессиональным



*Русский мастер конца XVII в.*
*Портрет стольника Люткина*

мастерством, оригинальностью дарования их авторов. Русские художники приобщились к европейским культурным традициям. В их искусстве органично и порой весьма причудливо сочетались неизвестные ранее на Руси приемы с традиционными навыками, присущими народному творчеству. В свою очередь, искусство русских мастеров оказало глубокое влияние на развитие новых творческих принципов в формирующемся искусстве остальных народов России.

В русской живописи Петровской эпохи наиболее значительную роль играл портрет. В нем еще прослеживались заметные влияния старой парсуны. Статичность позы портретируемой модели, плоскостная трактовка формы, интерес к орнаментальному украшательству, или, как было принято говорить в то время, к узорочью, давали о себе знать в произведениях подобного рода. Ярким примером, иллюстрирующим такое положение, может служить картина, изображающая Я. Ф. Тургенева. Этот персонаж был одним из участников «всепьянейшего сумасброднейшего собора» — увеселительной кампании петровского времени, который являл собой саркастическую насмешку над устаревшей церковной обрядностью. Общее решение портрета выполнено в стиле парсуны, но в то же время лицо умного шута так и излучает живость и жизненность, переданные с реалистической остротой.

Портрет медленно и постепенно освобождался от традиций парсуны и каноничности иконописной манеры. Он все глубже передавал внутреннее содержание личности. Уже первая четверть XVIII столетия характеризуется появлением портретов многих выдающихся современников. Среди наиболее крупных мастеров XVIII в. можно назвать И. Н. Никитина и А. М. Матвеева. Они быстрее других художников сумели преодолеть старые влияния канонической иконописи и создать глубоко реалистичные произведения.



*Иван Никитич Никитин* родился около 1685 г., умер не ранее 1742. Его отцом был священник, скорее всего, духовник царицы Параскевы Федоровны. Старший брат живописца Иродион также был придворным священником. Еще мальчиком Иван Никитин был отдан в придворный хор. Повзрослев, он решил целиком посвятить себя живописи. В начале XVIII в. Никитин обучался живописи у И. Г. Танауэра. Уже его ранние портреты демонстрируют большое мастерство исполнения. Здесь видно стремление художника преодолеть условность парсуны и как можно лучше отразить характерные черты своей модели. Именно таковы портреты художника «Цесаревна Анна Петровна» и «Царевна Наталья Алексеевна», выполненные до 1716 г. Этим работам художника свойственно умелое композиционное построение и способность передать фактуру разнообразных материалов, главным образом с помощью удачной комбинации цветовых пятен. Эти портреты характеризуются психологическим реализмом и убедительностью.

Для усовершенствования художественного мастерства Никитина послали в Италию. Год живописец провел в Венеции, после чего обучался во Флорентийской академии художеств под руководством художника-монументалиста Томмазо Реди. В конце 1719 г. Петр отозвал живописца в Россию, быть может, в связи с намечающимся основанием собственной российской Академии художеств, где для Никитина было уже уготовано место профессора. После возвращения из Италии художник был признан наиболее талантливым мастером России того времени. В каждой своей работе он старался прежде всего передать яркую индивидуальность изображаемой личности. Если мастер пишет на полотне предметы, то они выглядят реально осязаемыми. Изображая модели, Никитин предпочитает золотисто-коричневую гамму красок. Яркими образцами свойственной мастеру живописи являются полотна «Портрет канцлера Г. И. Головкина»



*Неизвестный художник.*
*Портрет А. П. Радищева*



*Неизвестный художник.*
*Портрет И. К. Бошняка*



*Неизвестный художник.*
*Портрет П. С. Ланского*

(1720) и «Портрет Петра I» этого же времени. Царь испытывал огромную гордость за выдающееся мастерство живописца. Когда Никитин уезжал за границу, Петр писал своей жене Екатерине I в Данциг, чтобы она просила прусского короля заказать русскому художнику свой портрет, «дабы знали, что есть и из нашего народа добрые мастера».

Вообще-то Никитин часто писал Петра I, особенно выделяется портрет в круге, созданный в начале 1720-х гг. В отличие от многих иностранцев, предпочитавших, как правило, писать царя в парадном облачении, в торжественной и роскошной обстановке, мастер изобразил только голову российского царя, с большим искусством передав его состояние. У Никитина Петр выглядит сосредоточенным человеком, несколько усталым. Взгляд его светится умом и энергией. Живописной манере портрета присущ теплый колорит. Выразительные глубокие тени сообщают образу особую задушевность и делают акцент на эмоциональности модели.

В 1725 г. Никитин писал царя с натуры в последний раз. Это был портрет Петра I на смертном ложе. Неоконченная картина носит следы быстрого и умелого письма, словно художник создавал ее всего за один сеанс. Портрет исполнен в экспрессивной манере, напоминающей эскизную, уверенной рукой опытного мастера. Сквозь виртуозные жидкие



мазки просвечивает красно-коричневый грунт, который предпочитал применять Никитин. Мастерски художник изображает белую рубашку, желтую драпировку, синюю с горностаем мантию. На белую подушку ложится свет от розоватых погребальных свечей. По лицу Петра скользят зеленоватые тени, благодаря чему создается впечатление не простого отдыха, а зримого веяния смерти. Этот человек был для художника не просто владыкой и царем. На самом деле он просто очень близкий человек, смерть которого мастер оплакивает с чувством искренней и тяжелой утраты. Эта живописная работа прозвучала как реквием по великому российскому императору.

Наиболее значителен не только в творчестве самого Никитина, но и вообще в русской портретной живописи первой половины XVIII столетия так называемый «Портрет напольного гетмана», созданный в 1720-х гг. На картине изображен пожилой и утомленный долгими походами гетман. Свою модель художник выписывает с пронзительной правдивостью. Пристальный взгляд глубоко посаженных глаз с запавшими веками из-под седых нахмуренных бровей, обветренное лицо, спутанные волосы и свободно распахнутая одежда сообщают гетману черты естественности и простоты, покоряющей зрителя. Такой взгляд направлен не вдаль, а

*И. Н. Никитин.*
*Портрет Петра I*



*И. Н. Никитин.*
*Петр Великий на смертном одре*





*И. Н. Никитин.*
*Портрет напольного гетмана*

словно внутрь себя, красноречиво передавая мучительное состояние души. Эти черты нечасто встречаются в портретах XVIII в. Во всяком случае, это одно из немногих изображений, где человек нисколько не позирует перед зрителем, как было принято говорить в те времена, «в наиприятнейшем свете». Этот образ исполнен глубокой внутренней силы и ума. Здесь не увидишь ни напранности, ни прикрас. В высшей степени замечательно удалось Никитину и колористическое решение портрета. Сейчас нельзя сказать о том, кого именно он изображает; об этом человеке не осталось никаких сведений, поэтому гетман представляется современному поколению как бы собирательным образом героя того времени. Конечно, исследователи называют имена: Мазепа, Полуботка, Скоропадский, Апостол, граф Казимеж, Ян Сапега, но ни один из них не соответствует этому образу человека, думающего «горькую думу». Некоторые искусствоведы высказывают предположение, что на полотне художник изобразил самого себя.

Как живописец, Никитин мог быть совершенно разным. Он легко и свободно лепит форму, уверенной рукой мастера создает иллюзию пространства вокруг фигуры канцлера, графа Гаврилы Ивановича Головкина. Этот полупарадный портрет был написан в скором времени после возвращения живописца из поездки по Италии. Здесь основное внимание художника направлено на регалии: Андреевскую ленту, голубой бант ордена Белого Орла. Все на полотне выглядит вещным и реально осязаемым — коричневый кафтан на сиреневой подкладке, золотой позумент, белая рубашка, шейный платок, длинные локоны шикарного парика. Между прочим, в своем дневнике камер-юнкер Бергхольц с известной долей иронии сообщал, что Головкин, возвращаясь домой, водружал его на стену в качестве украшения. Но, несмотря на подобное внимание к мельчайшим деталям, главным для Никитина по-прежнему остается



лицо с внимательным взглядом. Это облик немолодого, очень утомленного человека, которому ведомы все тайные интриги придворной жизни. Изображение мастера полностью соответствует характеристикам канцлера, которые давали ему современники: «Граф Головкин, государственный канцлер, старец почтенный во всех отношениях, осторожный и скромный: с образованностью и здравым рассудком соединял он в себе хорошие способности. Он любил свое отечество, и хотя был привязан к старине, не отвергал и введения новых обычаев, если видел, что они полезны.. его подкупить было невозможно: посему-то он держался при всех Государях и в самых затруднительных обстоятельствах, так как упрекнуть его нельзя было ни в чем».

Неожиданный образ встречается в портрете Сергея Строганова. На полотне изображается 19-летний юноша, которого впереди ждет успешное продвижение по военной и служебной лестнице. Будущая слава впереди, а сейчас в излюбленном живописцем овале зритель видит придворного, полного изящества, грации и некоторого жеманства. Это замечательный кавалер и завидный жених. Он лучший гость на разного рода ассамблеях и прочих увеселительных мероприятиях. Свет, падающий на поверхность картины из верхнего левого угла, освещает волосы и отбрасывает блики на стальную кирасу. Взгляд молодого человека томный и рассеянный; легкая улыбка едва трогает губы. Изысканному образу соответствует и изысканный колорит, где преобладают коричнево-розовые оттенки в плаще, небрежно перекинутом через руку; черные — в латах, сообщающих романтизм и некую рыцарственность облику героя; золотистые — в слегка припудренных волосах, которые спадают на плечи дивными естественными кудрями. Но, несмотря на идеализацию и подчеркнуто-жеманную позу молодого придворного, можно увидеть тайную энергию и неудержимую жажду жизни.

После смерти Петра I Никитин переехал в Москву, где продолжал свою работу. Это было время засилья при дворе иностранцев-авантюристов. Приверженец реформ Петра I, Никитин примкнул к оппозиции. В 1732 г. произошло фатальное событие в его судьбе: художника арестовали за хранение пасквиля на Феофана Прокоповича, вице-президента Святейшего синода.

Никитин был заключен в Петропавловскую крепость, где его били плетьми. В тюремных казематах живописец провел пять лет, после чего его отправили в сибирский город Тобольск. Вместе с мастером все тяго-

ты ссылки делил его родной брат, Р. Н. Никитин — также портретист, который был более связан с традициями парсунной живописи. В 1741 г. Ивану Никитину императрица Елизавета разрешила вернуться из ссылки, но на пути из Тобольска художник, ослабевший от болезней и лишений, умер.

Портретное мастерство Никитина явилось вершиной в истории развития русской живописи первой половины XVIII столетия. Никто из современников мастера не смог так глубоко проникнуть в самую суть человеческой психологии, достичь такого артистизма и высот профессионального мастерства.

*Андрей Матвеевич Матвеев* (между 1701 и 1704–1739). Одаренность этого художника уже в раннем возрасте была отмечена Петром I. В 1716 г. царь отправил его в качестве своего пенсионера в Нидерланды для усовершенствования профессионального мастерства. Сначала молодой человек обучался в Амстердаме у художника-портретиста Арнольда Боонена, затем (с 1725 по 1727 г.) в Антверпенской академии художеств, все еще овеянной славой Рубенса. Матвеев оставался в Голландии вплоть до кончины своей покровительницы Екатерины I.

Вернувшись в Россию в 1727 г., Матвеев возглавил «живописную команду» при Канцелярии от строений Санкт-Петербурга. Эта организация занималась созданием художественного убранства многочисленных строений столицы и других российских городов. Кроме того, именитые мастера, и Матвеев в том числе, обучали здесь талантливую молодежь, впоследствии ярко проявившую себя в живописи и в скульптуре.

В начале 1730-х гг. Матвеев возглавлял живописные работы, проходившие в Сенацкой зале здания двенадцати коллегий. Плафон залы заключен в большую лепную раму барочного стиля и представляет аллегорические фигуры: Премудрости в обществе Правды, Милосердия и Верности, гениев, держащих четыре картуша с гербами «первейших государств Российской империи». Семь настенных панно показывают аллегории Совета, Революции, Любви к отечеству, Благородства, Милости, Добродетели и Великодушия. До самого конца жизни Матвеев занимался иконами Симеона и Анны на Хамовой (Моховой) улице. Художник с детства обладал очень слабым здоровьем, а потому вопреки правилам иконы ему разрешали писать дома.

Этот мастер известен как автор портретов, картин и декоративных росписей, которые он исполнил для Петропавловского собора, Зимнего дворца и других зданий Санкт-Петербурга. Большинство этих росписей не дошли до наших дней, так как строения, в которых они находились, были либо разрушены, либо перестроены. Тем не менее немногие сохранившиеся образцы его живописи свидетельствуют о выдающемся художественном даровании. В «Аллегории живописи», выполненной в 1725 г., художник показал полуобнаженную женщину за мольбертом и амуров, которые рассматривают рисунки и растирают краски. Летящей в облаках в шлеме и с копьем Минерве художник сообщил черты своей покровительницы Екатерины I. Несмотря на аллегорический характер полотна, обстановка мастерской, мольберт, глобус и античный слепок написаны с натуры так реалистично и правдиво, что сообщают этой картине убедительность и достоверность. Полотно небольшого формата несет на себе отпечаток фламандской живописи позднего барокко, которая позволяет проявить несравненное дарование художника как колориста. В этом произведении присутствуют теплота, задушевность и искренность молодого художника. Как ученик, он восхищается открывшимся ему новым миром европейской живописи, однако здесь чувствуется и гордость за собственное искусство. Ведь не случайно Минерва так благожелательно взирает на музу живописи, которая сидит перед ней так спокойно и уверенно. Это уже не просто аллегория живописи, а воплощение надежды на будущее русской культуры.

Доказательством прекрасно усвоенных уроков в духе Пуссена служит небольшой этюд Матвеева «Венера и Амур». Венера изображена полуобнаженной и чуть повернутой вправо. Голова богини склоняется к Амуру, которого она обвивает правой рукой. На левое плечо Венеры накинут желтый плащ. В этом рисунке нельзя найти никаких погрешностей; он достаточно строго выверен и демонстрирует добротность академической школы.

Всем портретам Матвеева в целом присущи естественность и непосредственность композиции, психологический реализм индивидуальных характеристик персонажей. Именно таковы созданные в 1728 г. портреты И. А. и А. П. Голицыных. И. А. Голицын не особенно интересовал художника, хотя он пытался по возможности романтизировать своего героя, облачив его в латы и набросив на плечи красный плащ. Анастасия Петровна Голицына, урожденная княжна Прозоровская, когда-то была статс-дамой и «князь-игуменьей всепьянейшего сумасброднейшего собора». В 1718 г. ее привлекли по делу царевича Алексея и били батогами.

В 1722 г. Екатерина вновь привлекла ее ко двору. Таким образом, эта женщина была по-настоящему интересна и давала художнику большую пищу для размышлений.

Портрет создавался в 1728 г., когда Анастасии Петровне было уже много лет. Мастер сумел передать сложный характер своей модели. Несмотря на парадность и роскошь аксессуаров (красное платье сколото золотой брошью, застежка сверкает драгоценными камнями, оформлена бриллиантами миниатюра с изображением царя), на портрете зритель видит женщину, прожившую жизнь, полную унижений. Петр пожелал, чтобы она была шутихой Екатерины I, и до конца жизни не мог простить ей участие в деле с царевичем Алексеем.

В лице Голицыной сквозят недоумение, обида и жалоба. Взгляд ее отнюдь не надменный, а скорее грустный и усталый. Старческая брюзгливость соседствует с почти детской беззащитностью; это тем сильнее бросается в глаза при сохранении традиций, обычных для парадного портрета, где присутствует и гордый разворот плеч, и высоко посаженная голова, и все необходимые аксессуары внешнего облачения. Художник не осуждает свою героиню; он полон глубокого сочувствия. Таким образом, данное полотно — не характеристика, а приглашение к размышлению.

*А. М. Матвеев.*
*Портрет князя И. А. Голицына*



*А. М. Матвеев.*
*Портрет княгини А. П. Голицыной*





В 1729 г. Матвеев исполнил полотно, уникальное для своего времени, — «Автопортрет с женой». В русском искусстве это был первый парный портрет и автопортрет. Композиция полотна проста, но продуманна. Фигуры размещаются по центру холста. Молодой человек словно выводит свою жену, поворачивая ее к зрителю. Женщина приподнимает к груди правую руку, благодаря чему взгляд неизбежно останавливается на героине. Создается такое впечатление, что сейчас художник выведет супругу в центр картины, а сам отойдет в сторону. Произведение отличается остротой характеристик, точностью изящного рисунка, мягкостью живописной лепки, что делает его убедительным образцом успехов, достигнутых русской портретной живописью. Матвеев сумел очень тонко передать красоту и чистоту чувств юной супружеской пары.

Основываясь на живописной манере художника, современные искусствоведы приписывают ему целый ряд значительных работ, среди которых плафон Сенатского (в настоящее время Петровского) зала в здании Двенадцати коллегий, композиции на сюжеты из Евангелия «Благовещение», «Рождество Христово», «Моление о чаше» и некоторые другие. Все работы художника отличаются необычайной теплотой, вдумчивостью и сдержанностью; в них нельзя заметить привычной для западноевропейской живописи легкомысленной легкости и внешнего блеска.

Вопреки тому, что очень долгое время Матвеев проходил обучение за границей, он всегда оставался истинно русским по духу художником. И творчество, и деятельность живописца как педагога стали основой русской школы живописи. Живописная команда, которой Матвеев руководил, сыграла неоценимую роль в развитии русского искусства и особенно в подготовке художников.

Творчество мастеров, начинавших работать в 1730-е гг., пришлось на самый неблагоприятный для русского искусства период правления Анны Иоанновны. Императрица унаследовала от матери, успешно проводившей время то в церкви, то в ассамблее, среди шутов и юродивых, суеверие и самодурство. Ум императрицы был неразвит, а потому она не утруждала себя государственными делами, а предоставила их ведение иностранцам. Казни, кровь, колесование стали привычными приметами эпохи.

В эту пору искусство приобрело черты мрачного величия и гнетущей тяжести, которые не могли устранить ни балы, ни великолепие многочисленных иллюминаций. Скульптор Растрелли прекрасно выразил суть эпохи в созданном им образе императрицы, где присутствует смесь евро-



*А. М. Матвеев. Автопортрет с женой*

пейской роскоши и азиатской тяжеловесности, непреклонной силы и грубости. Вероятно, не случайно, что не сохранилось практически никаких памятников искусства этого времени: все их уничтожила эта варварская грубость. Но тем не менее как раз в тот период, когда так откровенно попирались национальные традиции, ведущие русские мастера обретали свою зрелость.

После Матвеева руководителем «живописной команды» стал *Иван Яковлевич Вишняков* (1699–1761). Этот мастер известен как автор многочисленных росписей и портретов. Художественное образование Вишняков получил в Канцелярии строений, обучаясь у Л. Каравакка.

Вишняков ни разу в жизни не покидал родину. В его творчестве прихотливо объединились традиции русского искусства допетровского периода и западноевропейские нововведения. Мастер написал множество портретов, из которых до нас дошли лишь некоторые. Он выполнял заказы двора, хотя писал и менее знатных персон. Этот художник первым начал



изображать ничем не примечательных людей — среднее и нестоличное дворянство. Вероятно, в этом сказался интерес к частным сферам жизни, характерный для послепетровской эпохи, утратившей пафос государственности. В работах еще присутствует несколько плоскостное изображение фигур, что было свойственно парадным портретам первой половины XVIII столетия. Кроме того, можно отметить условность в передаче застывших поз и скованных движений. Однако в то же время лица персонажей отмечены живостью и остротой психологических характеристик. Живописной манере мастера присущ поистине изысканный колорит в духе стиля рококо.

Рококо было явлением общеевропейским. Этот стиль представлял искусство придворных кругов. В России же данное направление приобрело главным образом узконаправленный характер и коснулось исключительно Петербурга. Свое наиболее полное выражение рококо получит немного позже: в раннем творчестве Рокотова, в «смольнянках» Левицкого. Однако Вишняков первым уловил новые веяния и придал чертам рококо национальную окраску.

Тем не менее живописец не является слепым последователем системы выразительных средств рококо. В принципе этим произведениям свойственна светлая гамма, но Вишняков предпочитает яркие звучные краски, более близкие русским мастерам, воспитанным на многовековых традициях иконописи. Не существует в картинах художника и дробности форм, трехмерности, асимметрии и подвижности. Портреты Вишнякова исполнены духовности и теплоты.

Подобно большинству старых живописцев, Вишняков основное внимание уделяет человеческому лицу, где сосредоточен душевный мир, в то время как тело, это «вместилище греха и соблазна», изображается схематически, и его очертания только угадываются под тяжелыми складками одежды.

Очень внимателен Вишняков в изображении костюмов своих моделей. Тщательно выписывает он самые незначительные детали и великолепно показывает фактуру тканей, оттенки их расцветок. Зритель может реально ощутить роскошь изысканных кружев, вышивок и сложных узоров. Изображая нюансы теней и складок, мастер в полной мере демонстрирует свое незаурядное искусство колориста.

Есть в портретах Вишнякова драпировки, колонны, фонтаны и деревья, то есть весь комплекс атрибутов парадных портретов, однако они

только создают иллюзию пространства и от этого представляются еще более нереальными и плоскостными, чем тела моделей художника.

Портреты художника своеобразны и оригинальны благодаря необычному сочетанию плоскостного изображения фигур и объемно, пластически вылепленной головы, причем свои модели живописец располагает главным образом на темном фоне.

Полотна Вишнякова исполнены непередаваемого очарования, которое создает несомненная виртуозность мастерства в соединении с чистотой и почти детской наивностью. Изысканность не мешает непосредственности восприятия изображаемого. Собственно, все эти черты в той или иной мере были присущи всем художникам переходной эпохи.

Особенно удавались художнику детские портреты. С них, собственно, и началась его мировая известность. Как правило, дети облачены в условные парадные одеяния, но все-таки остаются просто детьми со всеми своими переживаниями. Так, живописное мастерство Вишнякова в полной мере проявилось благодаря его умению проникнуть в этот детский мир, полный пленительности.

Невероятной известностью пользуется портрет Вишнякова, на котором он показывает Сарру Фермор. Изобразив девочку в пышном платье придворной дамы, мастер сумел убедительно запечатлеть жизненный и полный реализма образ немного угловатого подростка: неловкость и скованность движений, некоторую напряженность позы, явную худобу. Несмотря на неподвижность персонажа и несомненное влияние парсуны, портрет Сарры Фермор свидетельствует о способности Вишнякова отразить психологическое состояние человека, а также добиться исполненного сдержанного благородства и тонкости жемчужно-серого колорита. Фигура и поза условны, но весь образ полон поэзии, теплоты, эмоциональной жизни и внутреннего напряжения. Серо-зелено-голубое платье не может не восхищать разнообразием многослойной живописи. Без труда распознается даже вид ткани, вот только цветы рассыпаны по муару совершенно без учета складок. А на фоне статичного парадного портрета живет своей отдельной жизнью серьезное и грустное лицо маленькой девочки с печальными глазами. Эта героиня так хрупка и воздушна, что напоминает редкий экзотический цветок. Небольшая головка кажется венчиком цветка на тонком стебельке шеи. Руки бессильно опущены вниз. Об их чрезмерной длине считал своим долгом упомянуть каждый исследователь. Однако такие руки только подчеркивают общую хрупкость героини, как и деревца, расположенные на заднем плане.



*И. Я. Вишняков. Портрет Сарры-Элеоноры Фермор*



Девочка Сарра Фермор словно олицетворяет эфемерный XVIII в., проплывающий под причудливые звуки менуэта.

Это полотно по праву считается одним из самых выдающихся произведений середины XVIII столетия.

Однако не меньшей выразительностью отличается и портрет десятилетнего брата Сарры Фермор Вильгельма Георга Фермора, выполненный Вишняковым в 1749 г. Мальчик изображен во весь рост в полном облачении сержанта лейб-гвардии Преображенского полка. Зеленый кафтан гармонирует с занавесом того же цвета с золотой каймой, справа просматривается колонна, слева — непонятный проем. Лицом мальчик очень похож на свою сестру благодаря не только детским трогательным чертам, но и выражению важности и строгости, переходящей почти в отчуждение.

Последний портрет Вишнякова изображает Федора Николаевича Голицына «на девятом году своего возраста». Этот ребенок — правнук тех самых Голицыных, которых в 1728 г. писал Матвеев. Ф. Н. Голицын прожил жизнь блестящую и достойную во всех отношениях. С рождения он числился в лейб-гвардии Конного полка. В чине поручика Федор Голицын попал ко двору, получил всестороннее образование за границей — в Риме и Женеве. Он был близко знаком с Вольтером, однако его учения не принял. Затем последовали Германия, Голландия, Англия и Франция... Жизнь этого человека была долгой и счастливой.

Портрет показывает мальчика в форме конногвардейца времен Елизаветы Петровны. Он облачен в темно-васильковый мундир с красными отворотами, красный камзол, воротник украшает золотой позумент, на ногах черные сапоги, на голове черная треуголка с белым бантом, на шее белый галстук. Завершают картину мушкет, сумка и шпага. Юный



*И. Я. Вишняков.*
*Портрет молодого человека*

Голицын тоже напоминает Фермора статичной позой, а главное — важным, серьезным и полным внутреннего достоинства выражением лица. В целом портрет выполнен в традициях парсуны, а ребенок похож на лубочного солдатика. Во всей этой картине живет только лицо, написанное с любовью и глубоким проникновением в детскую психологию.

Вишняков жил во время, очень непростое в истории русского искусства. В этот период только начали формироваться черты самобытного национального стиля. Мастер словно сконцентрировал в своем творчестве то общее, что позже проявится в искусстве таких прославленных живописцев, как Антропов, Аргунов, и многих других. Это восторг перед богатством и разнообразием материального мира и чувство монументальности, которое сочетается с пристальным вниманием к деталям. Монументализм Вишнякова восходит в своей основе к древнерусской традиции, а изящество и изысканность форм свидетельствуют о творческой переработке общеевропейских традиций. Эти качества сочетались в деятельности Вишнякова столь гармонично, что сделали его ярчайшим мастером сложной и переходной поры в истории русского искусства — середины XVIII столетия.

Еще одним крупным мастером живописного портрета, сочетавшим разнообразные художественные приемы, явился *Алексей Петрович Антропов* (1716–1795). Сын солдата, он с 1732 г. начал обучение живописному мастерству у Матвеева в Канцелярии от строений в Петербурге, работал в «живописной команде», учился у Вишнякова, вместе с которым создал ряд декоративных росписей в Петербурге, Москве и других российских городах. Антропов принимал участие в оформлении интерьеров нового Зимнего и Летнего домов, Аничкова дворца в Петербурге, дворцов в Царском Селе и Петергофе, в московском Головинском доме, изготавливал декорации для петербургского Оперного дома.



В 1752 г. художник был послан в Киев для исполнения росписи интерьера Андреевской церкви, только что построенной по проекту Ф. Б. Растрелли. До нашего времени сохранились «иконы в куполе», выполненные Антроповым. Вернувшись в 1755 г. в Москву, художник расписал плафон во дворце графов Головиных. В 1759 г. Антропов занял место живописного мастера на факультете искусств Московского университета. Кроме того, он исполнял должность главного художника Святейшего синода в Петербурге, руководил деятельностью иконописцев и исполнил портреты представителей русского духовенства, которые отличались своеобразием живописи и глубиной психологической трактовки.

Знакомство с украинским портретом оставило глубокий след в творчестве художника. Помимо этого, Антропов воспринял некоторые веяния у итальянца П. Ротари, который также являлся его учителем. В портрете донского казака Ф. И. Краснощекова, исполненном в 1761 г., художник еще следует традициям парсунной живописи, представляя в народном духе образ атамана, героя Семилетней войны. От парсуны здесь остались плоскостность изображения, статичность позы, стремление к узорочью. В прочих портретах художник чувствует себя гораздо смелее и свободнее; образ изображаемого человека приобретает психологическую глубину.

Особую известность получили женские портреты кисти Антропова. Все они выполнены, как правило, в насыщенной колористической гамме. Образы исполнены непосредственности и реалистической точности. Композиции мастера лаконичны, портреты демонстрируют тонкую наблюдательность автора в передаче характерных особенностей персонажа. Антропов изображает свои модели без идеализации, а внешность показывает правдиво, не используя какие-либо украшательства.

На всех портретах показаны сановитость и дородность моделей, ко-



*А. П. Антропов.*
*Портрет княгини Т. А. Трубецкой*

торые подчеркивает неподвижность позы. Лицо и полуфигура максимально приближаются к зрителю и в целом изображены очень крупно. Цветовое решение картин основывается на контрастах красочных пятен. Светотеневая моделировка объемов также контрастна. Сам мастер говорил, что ему всегда особенно удавались старческие лица. Антропов никогда не боялся подчеркнуть признаки прожитой жизни, в результате создавая полные жизни выразительные образы; молодые модели всегда представлялись ему неинтересными.

Одна из героинь Антропова, Мария Андреевна Румянцева, когда-то красивая грациозная девушка, любимица Петра I, на портрете Антропова предстает пожилой, очень уверенной в себе женщиной, исполненной чувства собственного достоинства. Она сама любила говорить о себе в старости, что стара, как улицы («vielle comme les rues»). В изображении Антропова этот образ представляется единым монолитом, в котором отсутствует все лишнее, как будто перед глазами живописца находился лицевой иконописный подлинник. Голова кажется шаром, фигура — цилиндром. Внимание зрителя сразу приковывается к глазам с характерным для мастерства Антропова бликом; они чуть навыкате, яркие и блестящие. Художник не соблюдает пропорции, изображая складки, которые расположены откровенно не по форме и как-то неестественно. Правая пола плаща демонстративно откинута, чтобы показать наградной портрет императрицы.

При этом вспоминается один из основных принципов иконописи: столько точек зрения, сколько важных предметов. Здесь же миниатюра с царским портретом — безусловно, важнейший из предметов. Лицо героини выписано свободными широкими мазками, тогда как незначительные фрагменты исполнены тщательно, с каким-то любовным обыгрыванием деталей, особенно бриллиантов наградного портрета, кружев одежды, складок чепца; детали при этом отбираются тщательно и умело.

А. Эфрос в книге «Два века русского искусства» писал об Антропове: «Антропов не скрывает природы той барской эстетики, которой послушно, но трезво следует, но не смеет, да и не хочет смеяться над этим слоем румян, который обязателен даже на лицах знатных старух, над тяжеловесностью их нарядов и украшений, он даже убежден, что барам так и надо рядиться, но он не испытывает ни холопьего трепета перед знатностью, ни услужливой потребности льстить богатству; он показывает все, как оно есть: и роскошь, и возраст, и богатство, и морщины, и



модную штукатурку, и русскую породу своих заказчиц». Это национальное своеобразие дает Антропову такое же место в 1750-е гг., какое занимал Иван Никитин в 1720-е, это явление одного порядка, преемственно развивающееся.

Характерный образец творчества Антропова — портрет статс-дамы А. М. Измайловой, выполненный в 1759 г. Композиция произведения отличается простотой. Вся работа строится на сочетании сочных розовых и синих тонов; она вызывает интерес сложной характеристикой женщины-дворянки, которая высоко ценит себя и ясно осознает свою роль в обществе. Впечатляет живописная и пластическая цельность этого образа, а также историческая и национальная типичность героини.

Художник не стал изменять своим творческим принципам, даже когда изображал самых влиятельных церковных деятелей. С последними он сблизился в то время, когда покинул Канцелярию от строений и занял пост цензора Святейшего синода, где в его обязанности входило наблюдение за соответствием принципов иконографии в портретах царских особ. Одним из наиболее впечатляющих полотен является изображение архиепископа Сильвестра Кулябки. Его фигура показана фронтально на плоском фоне. Благословляющий жест сразу предполагает участие зрителя в религиозной процессии.

В духе украинской парсуны, то есть подробно, до скрупулезности, показывается церковное облачение, панагия, пастырский жезл в руке и орнаментальный узор герба в левом верхнем углу картины. Тем не менее, несмотря на подробную выписанность деталей, в центре всей композиции остается лицо, очень реалистичное по внутренней характеристике: оно грубое, с заплывшими глазами, которые зорко и пристально вглядываются в зрителя и где светятся ум и властность.

Изображения церковных деятелей — все парадные, поколенные. В 1761 г. Антропов написал портрет духовника императрицы Елизаветы, Федора Яковлевича Дубянского. В левой руке он сжимает свиток с первой строкой псалма: «Хвали, душа моя, Господа». Как и на портрете Кулябки, на полотне смело сочетаются значительные цветовые поверхности: красно-коричневое оплечье, жезл, который мерцает золотыми и жемчужными украшениями, герб, панагия, сине-зеленое облачение. Тщательно показаны драгоценности креста.

Смело соединяются зеленый цвет верхней одежды и золотистый — нижней и такого же золотистого пояса. Центром композиции по-прежне-

му является лицо. Это облик старца, красивого, одухотворенного и мужественного. Он вызывает почтение, а проницательный взгляд свидетельствует о личности действительно незаурядной. Современники также отмечают, что Дубянский был человеком блестяще образованным и обладал высочайшими нравственными качествами.

Портрет Петра III Антропов написал в 1762 г. Здесь нет места для идеализации, столь характерной для парадных изображений царственных особ в исполнении художников-иностранцев, хотя композиционное решение можно считать типичным для парадного портрета. Мастер показал образ царя, исключительный по своей правдивости, доходящий до карикатурности. Петр III показан узкоплечим, с явно намечающимся брюшком, с длинными худыми ногами (интересно, что подобным образом поступит позже и скульптор Ф. И. Щубин, создавая портрет Павла I). Что же касается пышного обрамления царя — колонны, балдахина, роскошного трона и золоченого столика, на котором размещены царские регалии, то эти предметы только усиливают ощущение физической и духовной ущербности царя. По словам О. С. Евангуловой, мастер великолепно сумел показать человека «душевно развинченного, неуверенного, балансирующего в своей почти балетной позиции среди теснящего его интерьера и многозначительных атрибутов царской власти в обстановке, куда он "вбежал" случайно и, как оказалось, ненадолго».

Свои парадные портреты живописец создавал, безусловно, с мыслью о том, как они будут смотреться в барочных интерьерах. Антропов стал первым художником XVIII столетия, в творчестве которого с подобной силой проявились реализм и трезвость художественного взгляда. Поэтому не случайно, что учеником этого мастера был знаменитый Левицкий. А создание собственной портретной школы стало отправной точкой для последующего ее развития в XVIII в.

Многие художники XVIII столетия вышли из крепостных крестьян, а другие так и остались в крепостной зависимости до конца своих дней. Крепостным графа П. Б. Шереметева был *Иван Петрович Аргунов* (1729–1809) — представитель очень талантливой семьи, подарившей русскому искусству многих живописцев. К фельдмаршалу Аргунов попал в качестве «приданого» его жены Варвары Алексеевны, урожденной княжны Черкасской. Среди Аргуновых было немало талантливых архитекторов и живописцев. Так как родился Аргунов в крепостной семье, то с детских лет приучился много трудиться и исполнять разнообразные хозяйственные работы. Хотя он никогда не жил в нужде, однако страдал от двойственности положения, поскольку признанный живописный мастер в то же время являлся зависимым.



Этот художник прежде всего известен как портретист. По приказу своего хозяина он выполнял портреты петербургской знати, знакомых Шереметева и членов его семьи. Как правило, модели художника не утруждали себя позированием. Аргунов вспоминал, что он писал их, наблюдая во время торжественных празднеств, которые устраивал хозяин в своем дворце.

Сам Шереметев не ценил дарование своего крепостного мастера и давал ему самые разнообразные поручения. В конце концов он отправил художника в Москву для управления господским московским домом, тем самым практически лишив живописца возможности заниматься любимым делом.

Аргунов как художник пользовался невероятной популярностью и, кроме того, был талантливым педагогом. В 1753 г. ему дали на обучение трех мальчиков из придворной капеллы, потерявших голоса. Впоследствии они стали академиками живописи — А. П. Лосенко, мастер исторической живописи и руководитель класса исторической живописи Академии художеств, К. И. Головачевский, И. С. Саблуков. Учились у Аргунова и его сыновья: будущий архитектор Павел и художники Яков и Николай. Последний был наиболее одаренным из них. Известностью пользуются его портреты — крепостной балерины театра Шереметевых Т. В. Шлыковой-Гранатовой и прославленной певицы П. И. Ковалевой-Жемчуговой, будущей жены Н. П. Шереметева.

Сам же мастер получил основы живописного искусства у своего двоюродного брата Федора Леонтьевича Аргунова, а позже — у Г.-Х. Гроота, живописца, работавшего при дворе императрицы Елизаветы Петровны. Под началом Гроота Аргунов создавал иконы для церкви Екатерининского дворца в Царском Селе. От своего учителя Аргунов усвоил приемы письма рококо, о чем свидетельствуют иконы «Спаситель» и «Богоматерь с младенцем», сделанные для Благовещенской церкви Воскресенского монастыря в Новом Иерусалиме под Москвой. Совершенно не в традициях русской иконописи изображены вытянутые и по характеру даже несколько манерные фигуры персонажей. Атмосфера этих произведений радостная и праздничная, в цветовой гамме преобладают светлые голубые тона.

Творческая деятельность Аргунова в полной мере развернулась в 1750–1760-е гг. Известность ему принесли портреты П. Б. и В. А. Шереметева, которые показаны самоуверенными и надменными дворянами, гордящимися знатностью своего рода. Портрет П. Б. Шереметева можно назвать полупарадным с его характерным поколенным обрезом и жестом левой руки, привычно засунутой за борт камзола. Одеяние выписано изысканно: мерцающее золоченое шитье, теплый красновато-коричневый бархат кафтана. С большим искусством передано сочетание красной анненской орденской ленты и синей — Белого Орла. Форму лица художник создает при помощи тончайших лессировок. Исключительно изысканное сочетание представляют собой розовые и зеленоватые тени на лице. Вся внешность Шереметева далека от идеализации. Мастер смело передает несколько косящие глаза Шереметева и некоторую общую невыразительность черт. Обучаясь у Гроота, Аргунов блестяще овладел стилем западноевропейского портрета. Недаром в 1762 г. он получил ответственный заказ на создание портрета новой императрицы — Екатерины II.

В прочих парадных портретах, созданных в 1750-е гг., заметны приемы искусства барокко. Таков портрет князя И. И. Лобанова-Ростовского и парный к нему «Портрет княгини Е. А. Лобановой-Ростовской». В произведениях пока еще присутствуют неподвижность и плоскостность изображения. В портрете князя звучит гамма насыщенного и плотного теплого цвета. Лобанов-Ростовский облачен в темно-синий кафтан с ярко-красным воротником и манжетами и пурпурный плащ, которые четко выделяются на коричнево-оливковом фоне. На полотне, изображающем княгиню, преобладают холодные лимонно-желтые и серебристые тона. С большим искусством передается фактура кружев и серег женщины. Складки ткани жесткие и чеканные, за ними невозможно просмотреть линии тела. Все эти работы отличает приверженность к ясному и четкому, свежему колориту, а также настроение спокойной сдержанности и предельное внимание мастера к своим героям.

Особой теплотой и нежностью проникнуты детские и юношеские портреты кисти Аргунова. Вот, например, шестнадцатилетняя девушка Варвара Петровна Шереметева с ее наследственным недостатком — некоторой косиной, в данном случае превращающейся в очаровательную неправильность. Милое, несколько пухлое лицо девушки трогательно беззащитно.



Еще одна замечательная картина — «Портрет калмычки Аннушки». Девочка держит развернутую на зрителя гравюру, на которой изображена ее недавно скончавшаяся хозяйка Варвара Алексеевна. Этот образ маленькой калмычки настолько живой и пленительный, что его восприятию не мешают ярко выраженные национальные черты. С интересом и любознательностью смотрит на мир девочка своими глазами-«тараскушками», как любила называть их ее благодетельница. Эти портреты сразу навевают воспоминания о детях Фермор Вишнякова и являются прообразами будущих детских портретов Кипренского.

Портреты Аргунова так же декоративны, как и у Антропова. Но только у последнего можно отметить несколько тяжеловатый линейный ритм, свойственный стилю барокко. Аргунов же характеризуется грацией и изяществом, которые он усвоил в рокайльной манере Гроота. Живость черт лица и некоторая внешняя скованность делают Аргунова продолжателем традиций чисто национального портрета.

Особое место в творчестве мастера занимают несколько ретроспективных портретов. Во-первых, это уже упоминавшийся выше портрет П. Б. Шереметева. Этот фельдмаршал когда-то отказался принимать участие в деле царевича Алексея, сказав знаменитую фразу: «Не мне судить цареву кровь». Преданный сподвижник Петра I умер в 1719 г., и сам царь провожал его в последний путь с непокрытой головой от Зимнего дворца до Александро-Невской лавры. Кроме этого достойного предка Шереметева, Аргунов изображал жену П. Б. Шереметева Анну Петровну и родителей Варвары Алексеевны: князя Черкасского, который получил прозвище Черепаха за свою медлительность в принятии решений, и его супругу — знаменитую красавицу, блиставшую на придворных ассамблеях, — Марию Юрьевну. Эти портреты раньше находились в овальной зале Фонтанного дома в Петербурге (сейчас это усадьба Кусково). Для описанных портретов художник использовал сохранившиеся прижизненные изображения моделей, поэтому стиль этих произведений можно оценить как барочный.

Аргунов быстрее других усвоил язык европейского искусства, и хотя его можно назвать мастером более сухим, нежели Вишняков и Антропов, но именно по пути Аргунова пошло развитие искусства следующего столетия.

Лучшими произведениями живописца стали парные портреты К. А. Хрипунова, «иностранной коллегии переводчика», и его супруги. Это были

люди незнатного происхождения. В них, продолжая традиции Антропова, Аргунов, в отличие от своего учителя Гроота, показывает героев крупным планом, как будто они находятся в непосредственной близости от зрителя. Оба героя изображены в интимной обстановке, за чтением. Муж занят просмотром газеты, жена — книгой. Интересно, что именно в женском портрете ярко выявлено интеллектуальное начало, а это совершенно необычно для русского искусства XVIII столетия. Стиль женского портрета также отличается большей изысканностью. Гамма произведения — голубовато-серая, с неожиданно мощным всплеском голубого в банте, прикрепленном на груди. Немолодое и откровенно некрасивое лицо женщины поражает своей одухотворенностью. Этот портрет — не парадный, а камерный, представляющий свою модель в привычной для нее обстановке, словно она находится наедине с собой, причем совсем не скучает.

О несравненном таланте Аргунова свидетельствует «Портрет неизвестной крестьянки в русском костюме». Это произведение небольшое по величине и отмечено особой тонкостью по сочетанию темно-вишневого с белым и золотом шитья.

Работа поражает ярко выраженным достоинством русской женщины из простого народа. В нем нашли отражение новые тенденции, свойственные искусству второй половины XVIII столетия. С 1778 г. Аргунов уже почти не работал как живописец, а целиком занимался управлением московского дома Шереметевых. При его непосредственном участии происходило строительство прославленного дворца-театра в Останкино.



*И. П. Аргунов. Портрет неизвестной крестьянки в русском костюме*

Таким образом, в искусстве этого художника утвердился глубоко гуманистический идеал человека, который найдет свое всестороннее воплощение в творчестве следующего поколения отечественных живописцев. Созидательная деятельность Аргунова и его учеников проложила путь дальнейшему развитию русского искусства и тенденций, проявившихся в XIX столетии.





*М. В. Ломоносов. Портрет Петра I*

Выразителем идеалов эпохи великих перемен явился *Михаил Васильевич Ломоносов*. Он поставил своей задачей создание новой национальной исторической живописи. Ломоносов, величайший русский ученый-просветитель, родился в 1711 г. в селе Мишанинское Архангельской губернии в крестьянской семье помора. Его отец всю жизнь занимался рыбным промыслом, и Ломоносов приучился помогать в плаваниях с 10 лет. Грамоте Ломоносов обучался с 1722 по 1723 г. у местного дьячка. В это время подросток пристрастился к чтению. Став прославленным ученым, он называл «вратами своей учености» «Грамматику» Мелетия Смотрицкого и «Псалтырь» Симеона Полоцкого.

Желая получить образование, в 1730 г. целеустремленный молодой человек ушел с рыбным обозом в Москву. Там он поступил в Славяно-греко-латинскую академию.

В условиях крайней материальной нужды Ломоносов сумел за 5 лет окончить курс, который обычные ученики осваивали за 12 лет, после чего его зачислили в Петербургскую академию наук.

В 1736 г. в числе лучших учеников Ломоносова отправили в Германию для обучения «горным наукам». В 1742 г. он стал адъюнктом физики в Петербургской академии наук и целиком занялся научной деятельностью.

В 1745 г. Ломоносову было присвоено звание профессора химии, и он создал первую в России химическую лабораторию.

Научные интересы ученого отличались энциклопедичностью: он с равным успехом занимался химией, физикой, астрономией, минералогией, геологией и почвоведением, географией, картографией, обогатив их



*М. В. Ломоносов. Полтавская битва. Фрагменты*

своими открытиями и став основателем ряда новых наук (например, физической химии); создал новые приборы, применяемые в геодезии, метеорологии. Наряду с естественными науками, русский гений занимался и гуманитарными: литературой, стилистикой русского языка, историей. Получил Ломоносов известность и как художник.

Он хотел расписать стены Петропавловского собора, где был похоронен Петр I, грандиозными мозаическими картинами, которые отражали бы ключевые моменты царствования Петра Великого. До настоящего времени сохранилось мозаичное панно «Полтавская битва». Эта композиция наглядно демонстрирует благородство творческих устремлений Ломоносова, который старался разрешить наиболее сложные задачи нового русского изобразительного искусства.

В 1754 г. Ломоносов составил проект создания Московского университета. Академик М. В. Келдыш так характеризовал замечательного русского деятеля: «Ломоносов принадлежит к числу величайших деятелей науки и культуры всего человечества. Необычайно широкая и плодотворная научная, литературная и общественная деятельность Ломоносова — это целая эпоха в истории нашей отечественной и мировой науки и культуры».



Предпринимая какие бы то ни было начинания в области науки и искусства, великий ученый призывал весь русский народ к активным творческим дерзаниям. Так, в обращении к русскому художнику Ломоносов писал:

О мастер, в живописстве первый,
Ты первый в нашей стороне
Достоин быть рожден Минервой,
Изобрази Россию мне.
Изобрази мне возраст зрелый
И вид в довольствии веселый,
Отрады ясность по челу
И вознесенную главу.

Вторая половина XVIII столетия отмечена периодом расцвета абсолютной монархии и небывалого могущества русского дворянства. Исполнилась мечта Петра I — Россия завоевала международное признание и вошла в ряд самых культурных и образованных стран Европы. Впрочем, даже в благоприятный период расцвета Российского государства закладывались причины будущих конфликтных ситуаций. Дело в том, что в это время произошло одно из крупнейших крестьянских выступлений — восстание под предводительством Пугачева. В результате в обществе усилились антикрепостнические настроения, отразившиеся в творчестве видных деятелей российской культуры — Новикова, Радищева, Сумарокова, Фонвизина.

С 1755 г. Московский университет стал считаться центром русской науки. Благодаря этому в России увеличивалось число образованных людей и росла слава русской дворянской интеллигенции.

Приметы реальной жизни появились в комедиях Фонвизина, «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева, поэзии Г. Р. Державина.



*М. В. Ломоносов. Портрет императрицы Елизаветы Петровны*

В страну проникли первые переводы европейской сентиментальной литературы. Прежде всего это были произведения романтиков, писателей движения «Буря и натиск». Наконец, появились работы Руссо, драмы Лессинга, пьесы Дидро, романы Ричардсона, «Вертер» Гёте.

В это время наблюдается стремительный подъем русской художественной культуры. Сформировалось целое поколение мастеров, каждый из которых представлял собой крупную творческую индивидуальность. Конечно, предшествующий период сыграл в этом заметную роль: Петровская эпоха была отмечена высокими гражданскими идеалами; елизаветинское время максимально проявило свои возможности в искусстве барокко.

Вторая половина XVIII столетия явилась символом победы национального самосознания русского искусства, подготовленного всем предыдущим ходом истории. Так оказываются непосредственно связанными между собой Никитин, Антропов и Аргунов с Левицким и Боровиковским.

Академия художеств стала значительным культурным центром. В течение трех десятилетий за нее шла острая борьба. В правление Анны Иоанновны происходили настоящие сражения между партией немецкой ориентации Шумахера и Остермана и сторонниками петровских реформ. В правление Елизаветы Петровны ученые ратовали за выведение художественного отделения из Академии наук. В 1741 г. Ломоносов обратился с письмом к президенту Академии наук К. Разумовскому, в котором требовал отделения Академии художеств. Российский художественный центр был основан в 1757 г., но в течение десяти лет продолжалось параллельное сосуществование двух академий, так как действовало и художественное отделение при Академии наук.

Необходимость основания Академии художеств обосновывалась тем, что она принесет «великую пользу казенным и партикулярным работам, за которые иностранные посредственного знания, получая великие деньги, обогатясь возвращаются, не оставя по сие время ни одного русского ни в каком художестве, который бы умел что делать». И. И. Шувалов докладывал: «Можно некоторое число взять способных из университета учеников, которые уже и определены учиться языкам и наукам, принадлежащим к художеству, то ими можно скоро доброе начало и успех видеть». В начале 1758 г. в Академии художеств числилось 38 учеников в возрасте от 10 до 20 лет.



В 1764 г. при академии открылось Воспитательное училище. Туда принимали учеников от 5 до 6 лет. Срок обучения составлял 15 лет. В Петербургской академии использовался не только опыт западноевропейских академий, но и средневековые древнерусские традиции. Художественное мастерство в то время представлялось прежде всего как ремесло, а потому в академии существовали классы «мастерств и ремесел». Позже они превратились в самостоятельное учебное заведение с собственной методикой и программой обучения, которое в основном заполнялось детьми 5-6 лет, так как в этом возрасте точно определить степень одаренности представляется проблемой довольно сложной. В этих же классах преподаватели способствовали тому, чтобы у их учеников хорошо сформировалось чувство ансамбля и ансамблевого мышления. Данные традиции шли от древнерусских иконописных мастерских. Сыграли свою роль и принципы «живописной команды» Канцелярии от строений.

Императорская Академия трех знатнейших искусств взяла за образец французскую Королевскую академию живописи, которая была создана в 1648 г. В основе обучения художественному мастерству лежал рисунок. Сначала он делался от руки, потом ученики рисовали с образцов, используя главным образом гравюры старинных мастеров, далее — с гипсовых слепков, а в конце обучения изображали обнаженную натуру. Это был начальный курс, после прохождения которого ученики выбирали более узкую специализацию: художники работали с обнаженной натурой, скульпторы ее лепили, архитекторы занимались проектами садово-парковых сооружений. Помимо этого, в академии изучались пластическая анатомия, архитектурная графика, разнообразные общеобразовательные предметы, античная мифология, иностранные языки. К концу курса каждый ученик должен был подготовить самостоятельную композицию по специальности.

Особенно большое значение при обучении в академии придавалось копированию с образцов. При этом за образец брали не французскую гравюру, а английскую, про которую Вольтер говорил: «...тушат гений вместо того, чтобы его зажигать». С великим философом не соглашался президент Академии художеств Рейнолдс: «...ложное и грубое мнение, что правила связывают гениев. Они связывают только людей, лишенных таланта, как те доспехи, которые на сильном являются украшением и

защитой, на слабом и уродливом становятся грузом и наносят вред телу, которое созданы были защищать».

Живописные классы академии подразделялись на класс исторической живописи, класс батальной живописи, портретный класс, класс перспективной живописи, ландшафтный класс (в 1770-х гг. приобрел особенно важное значение, поскольку в это время пейзажная живопись заявила о себе как самостоятельный вид), класс «зверей и птиц», то есть анималистический, класс «цветов и плодов», то есть натюрмортный, и, наконец, класс «домашних упражнений» как прообраз жанровой живописи. Три последних подразделения были упразднены в конце XVIII столетия за несоответствие основной концепции классицизма. В 1799 г. был открыт пейзажно-гравировальный класс.

В основе художественного образования лежало изучение величайших мастеров прошлого, особенно античности и Возрождения. Как принципиальная основа рассматривалась мысль, что окружающая природа должна быть исправлена кистью живописца. И, несмотря на это, приоритетное значение в обучении будущих мастеров всегда имела работа над натурой.

Если какой-либо ученик удостаивался Большой золотой медали, то он автоматически получал право на пенсионерство, то есть трехгодичную заграничную поездку при полном государственном обеспечении в самые крупные художественные центры Западной Европы. Как правило, такими центрами считались Париж и Рим, гораздо реже — какие-либо другие города. Так, Скородумов обучался в Лондоне. За пенсионерами присматривали специально назначенные люди, а в Париже они находились под опекой Д. А. Голицына, широко образованного человека.

Каждый пенсионер составлял для академии специальный отчет, или «журнал». Благодаря таким «журналам» мы можем создать впечатление об обучении в то время, а главное — понять процесс становления мастера. Из «журналов» Козловского можно узнать его мнение о таких корифеях живописи, как Пуссен, Рафаэль, Микеланджело, а также познакомиться с его взглядом на проблемы современного искусства: «..художники светские весьма ослабели, а особенно скульптура, которая должна много стыдиться перед антиками и модернами до время Карло Мораты».

В отличие от Петровской эпохи пенсионерство уже больше не выглядело простым ученичеством. Оно превратилось в художественное сотрудничество, в результате которого многие мастера получили европейское признание, как это произошло, например, с Лосенко.



С 1758 по 1763 г. первым президентом Академии художеств был И. И. Шувалов. Этот человек не только отдал учебному заведению все свои силы, но и подарил собственную картинную галерею. С 1763 г. президентом являлся почитатель Руссо И. И. Бецкой, чиновник по натуре. В 1799 г. вице-президентом стал В. И. Баженов, который проявил себя как незаурядный администратор и оставил интересную по сути «Записку о реорганизации Академии художеств». Учили русских мастеров прежде всего иностранцы. В живописных классах преподавали Торелли, Ле Лоррен, де Вельи, Лагрене Старший, Фонтебассо, Шмидт.

Первые выпускники академии стали первыми ее профессорами. Невероятное признание они получили не только в своем отечестве, но и в Европе. Так, Лосенко и Щедрин были удостоены парижских медалей, Баженов стал профессором Римской академии, почетным членом Болонской и Флорентийской академий.

Подобно всем европейским академиям, в российской Академии художеств классицизм был признан ведущим направлением живописи. Духу того времени как нельзя лучше соответствовали благородные идеалы классицизма, его высокопатриотические и гражданственные идеи служения Родине. Философия Просвещения обусловила преклонение перед красотой человека, как внешней, так и внутренней, а также стремление к гармоничности. В это время русские художники быстро осваивали опыт, накопленный предыдущими поколениями Западной Европы и России.

В программах русского и европейского классицизма были аналогичные принципы, но в русской они выражались гораздо сильнее. Глобальнее были художественные обобщения, отчетливее вырисовывалось стремление к гармонии, логике и упорядоченности.

В большей степени звучала идея величия России и исключительной миссии русского народа в мировой истории (так же сильно она заявила о себе и в начале XX столетия). В общем ряду нашла свое место и идея Руссо о «естественном человеке».

Стиль классицизма стал государственным и нашел воплощение в монументальной архитектуре: дворцовых ансамблях, комплексах правительственных зданий, загородных ансамблях. В это время высокогражда-

ственное чувство пронизывает монументально-декоративную скульптуру, произведения исторической живописи и даже портреты.

Русский классицизм обладал и специфическими чертами. Во всяком случае, в нем отсутствовала идея полного подчинения личности абсолютному государственному началу. Пожалуй, русский классицизм более тяготел к греческому античному искусству с его концепцией логики, разума, естественности, простоты и верности природе как понятий идеальных. Причем идеи как античности, так и Возрождения пересматривались русскими мастерами с позиций чисто национальных и в соответствии с национальной спецификой. Таким образом, в жизни государства классицизм стал явлением поистине универсальным, поскольку мог найти воплощение в самых разнообразных сферах искусства.

Государственная власть поощряла распространение классицизма, особенно во время правления Екатерины II, когда все дворянство видело в императрице воплощенный идеал просвещенного монарха. В соответствии с идеями европейского Просвещения считалось, что человек может быть по-настоящему счастлив лишь тогда, когда чувствует свою непосредственную причастность к судьбам Родины и, кроме того, находится в гармонии с родной природой, где он черпает нравственные силы. Таким образом, русский классицизм представляется менее официальным и более теплым по характеру и даже задушевным по сравнению с европейским.

Известно несколько стадий в развитии русского классицизма. Ранняя охватывает 1760 — первую половину 1780-х гг. Следующая — строгий, или зрелый, классицизм, существовавший со второй половины 1780–1790-х гг. до 1800 г. Наконец, поздний классицизм просуществовал до 1830-х гг. Жестких временных рамок у этих стадий не существовало, поэтому параллельно официальному направлению развивались и другие различные стили.

Рядом с классицизмом существовали сентиментализм и предромантизм. Этот процесс в изобразительном искусстве проходил позже, чем в литературе, но и менее напряженно. Кроме искусства рококо, процветало такое направление, как псевдоготика, а также шинуазри, тюркери и жапонез. Последние три направления использовали в своем искусстве художники Дальнего Востока и Передней Азии.



Классицизм в России произошел от пышного рококо и барокко эпохи Елизаветы. Несмотря на присущий ему возвышенный пафос, классицизм не пренебрегал вниманием к личности отдельного человека. Зачастую в классицистских произведениях сквозила легкая грусть по быстро проходящей человеческой жизни. В литературе лучше всего эти черты показал Карамзин. Уходящий стиль рококо оказал бесспорное влияние на сентиментализм, а тот, в свою очередь, на романтизм.

Сентиментализм как искусство зародился в Англии. В России он слился с рококо, показывая интерес художников к внутреннему миру человека и самым сокровенным тайникам его души. В то же время русский сентиментализм проповедовал как ценность душевное равновесие, а это сближало его с классицизмом. Оба направления развивались в одно и то же время, и при этом каждое сохраняло собственную мировоззренческую природу. Ярким примером подчас парадоксального слияния стилей может служить творчество, например, Боровиковского. Так, портреты, выполненные им в 1800-х гг. в духе классицизма, по своему настроению семейственности близки основным положениям сентиментализма, тогда как его сентиментальные полотна 1790-х гг. воплощают идеи классицизма с его концепцией «естественного человека». Произведения позднего Левицкого наполнены трагическими предчувствиями, свидетельствующими о начинающемся кризисе классицизма и близком конце идеи гармонической личности. Вслед за этим начинаются изменения в эстетике, за которыми наступает новая эпоха — XIX столетие.

Эстетика классицизма требует своего выражения в теоретических трактатах. Большинство трудов по теории искусства создавались людьми, непременно тем или иным образом связанными с Академией трех знатнейших художеств. Прежде всего, конечно, это были переводы западноевропейских трактатов. Начало оригинальным сочинениям положил Д. А. Голицын, изложив в них свои взгляды, сформировавшиеся на основе влияний французской и немецкой эстетики. Это «О пользе, славе и проч. Художеств», «Описание знаменитых произведениями Школ и вышедших из оных Художников и о проч.», «Изъяснение о рисунке». В данных сочинениях содержалось понятие прекрасного в искусстве, стремление к преодолению условности, а также разъяснение искусствоведческих терминов.

Голицын рассматривает искусство в историческом контексте: от первобытного к современному. Он делает вывод о роли искусства прежде всего как познавательной и просветительской, а также воспитательной и эстетической. Для Голицына представляют немалый интерес особенности различных национальных школ. Он составляет биографии ряда художников, дает оценку наиболее значительных их произведений. Автор трактатов рассматривает проблемы техники и технологий и соответствия формы и материала на примерах работ Рембрандта, Рубенса, Ван Дейка, Микеланджело. Тем не менее труды Голицына остались невостребованными; Академия художеств не придала им значения, и они не увидели свет.

Однако труды Голицына использовали в работах 1790-х гг. представители академии: конференц-секретарь, вице-президент академии П. П. Чекалевский («Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений Российских Художников»), И. Ф. Урванов («Краткое руководство к познанию Рисования и Живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах.»).

Чекалевский в своей рукописи рассматривает не только развитие искусства от древнейших времен до современности, но и дает оценку современным ему живописцам: Лосенко, Щедрину, Соколову, Акимову, М. Иванову. Здесь же он излагает основные принципы классицизма, выступая против украшательства в искусстве и провозглашая гражданственность как основополагающий идеал художника.

И. Урванов рассматривает отдельные художественные жанры и располагает их по возрастанию ценности:

«1. Цветочный с фруктами и насекомыми.
2. Звериный с птицами и дворовыми скотами.
3. Ландшафтный.
4. Портретный.
5. Баталический.
6. Исторический домашний.
7. Перспективный.
8. Исторический большой, заключающий в себе все исторические деяния».

В последнем жанре имеется в виду Священное Писание, затем античная мифология, а уже после этого следует история мировая и отечественная. Урванов протестует против преувеличения в искусстве и пате-



тики барокко: «Благородство души означается не гордым воззрением и не излишним руки простертием, но прекрасным величием и тихою поступью, власть означающей».

Большое значение Урванов придает экспрессии в художественном творчестве: «Недовольно историческому художнику иметь знание для вырисовывания вещей, но еще потребны ему остроумие и память, дабы не только ведать исторические или преданием извещаемые деяния, но знать и обычаи относительно со временем сих приключений. Также он должен ведать состояние духа человека и происходящие от страстей движения, наконец, должно ему знать сложение тела, осанку и вид представляемых им, и какую повествуемые особы употребляли одежду». Что же касается подражания, то оно «нужно не слепое, а разумое».

С 1762 г. время от времени, а с 1764 — регулярно в стенах Академии трех знатнейших художеств проходят выставки новых произведений искусства, выполненных учениками академии. Часто подобные показы приурочивались к разного рода государственным мероприятиям, как, например, восшествие на престол Екатерины II, тезоименитство великого князя Павла Петровича, «почетного любителя художеств».

В это время художники уже начинают осознавать, насколько важен для них непосредственный контакт со зрителем. Они пытаются объяснять свои картины. Например, Лосенко написал «Изъяснение» к своему полотну «Владимир и Рогнеда». Так же поступает и Левицкий по поводу своей «Екатерины-законодательницы в храме богини Правосудия».

Коллекционирование еще в Петровскую эпоху приобрело характер всеобщего увлечения, но в 1770-е гг. уже практически вся Россия была охвачена коллекционированием. Так, И. И. Шувалов приобрел собрание антиков для вице-канцлера А. М. Голицына. В Риме покупали произведения искусства А. С. Строганов, Н. А. Демидов. Появились значительные частные собрания. Это коллекции Шереметевых, Голицыных, Безбородко, Строгановых. Известностью пользовались собрания таких провинциальных городов, как Ярославль, Кострома, Саратов, Нижний Новгород.

Изменились соотношения между европейским и русским искусством. Теперь уже не столько покупались произведения для России, сколько картины отечественных мастеров продавались на Запад.

После 50 лет работы Петербургская императорская Академия трех знатнейших художеств заявила о себе как учебное заведение самого высокого класса. Теперь она являлась объединением художников, которое представляет собой центр творческой мысли и постоянно поддерживает контакты со зрителями. За такой срок уже сложилась четкая система обучения; из стен академии вышли многие замечательные мастера, прославившие Россию выдающимися произведениями искусства. Прав оказался Я. Б. Княжнин, сказавший в обращении к ученикам академии: «Ожидай, Россия, превосходных художников, происходящих из собственных недр твоих».

Теперь уже ни у кого не вызывало сомнения, что Академия художеств играет положительную роль в обществе и ее деятельность необходима для дальнейшего развития отечественного искусства. Ее абстрактность и строгая нормативность стали тормозом только в XIX столетии.

В живописи идеи Просвещения находили свое выражение более сложным путем, нежели, например, в архитектуре или скульптуре. Поскольку ведущим направлением в это время был классицизм, то в живописи всегда существовала опасность абстрактности и отвлеченности: ведь по своей сути живопись тяготеет к конкретности. Но если уж на первый план выдвигались идеалы гражданственности и служения отечеству, то и выражение они непременно должны были найти в историческом жанре.

Исторический жанр существовал и раньше. В Петровскую эпоху живописцы изображали победы царя в Северной войне. В это время батальный жанр приобрел черты исторического. Вскоре исторический жанр стал считаться ведущим в академии как наиболее точно отражающий принципы классицизма. Российская академия следовала за европейскими, подразумевая под историческим жанром полотна, в которых присутствовал аллегорический или мифологический сюжет, а также темы из Священного Писания. Это могли быть картины собственно исторические, отражающие какие-либо события мировой или отечественной истории. Такое творчество именовалось живописью «большого исторического рода». Существовал и «исторический домашний род», в который включались картины бытового жанра.

Ломоносов в 1764 г. писал, что именно историческая картина способна лучше всего воплотить нравственно-воспитательные идеи. Он



даже придумал оригинальный проект, называвшийся «Идеи для живописных картин из российской истории», где сформулировал список тем из национальной истории, пригодных для оформления стен и мозаик общественных сооружений.

Академики выбирали в качестве источников для своих картин такие произведения, как «Древняя российская история» Ломоносова, «История российская от древнейших времен» М. М. Щербатова. Огромной популярностью пользовался «Синопсис, или Краткое описание от различных летописцев о начале словенского народа...», который восемь раз выдержал переиздание, и, наконец, ломоносовские «Идеи для живописных картин из российской истории».

*Антон Павлович Лосенко* (1737–1773) стал первым историческим живописцем XVIII столетия. От природы одаренный, он, используя свой высокий профессионализм, лучше других сумел отразить в творчестве идеалы эпохи Просвещения.

Надо сказать, что он был не единственным историческим живописцем; в это время уже пользовались известностью полотна «Беседа Диогена с Александром Македонским» Г. Пучинова, «Апостол Петр отрекается от Христа» Г. Козлова, за которые их авторы удостоились звания академиков. Однако только в картине Лосенко «Владимир и Рогнеда», представленной в 1770 г. на академической выставке, национальная идея прозвучала с невиданной доселе силой.

Антон Лосенко в семь лет приехал из города Глухова, что находится на Украине, и попал в придворную певческую капеллу. К 1753 г. он потерял голос и вместе с Головачевским и Саблуковым попал в обучение к И. П. Аргунову. По прошествии пяти лет Лосенко поступил в Академию художеств. Закончив ее, он стал пенсионером и вместе с Баженовым отправился в Париж, где совершенствовался в живописном мастерстве у Рету, а во время второй поездки — у Вьена. В это время Лосенко исполнил вариацию на тему полотна Жувене «Чудесный улов рыбы», которая, однако не была точной копией, поскольку русский живописец отказался от авторской барочной патетики, а сам евангельский сюжет истолковал гораздо проще и жизненнее. Даже лица персонажей приобрели характерные русские черты.

Долгое время в искусстве мастера перемежались сюжеты из Евангелия и мифологии. Это «Венера и Адонис» (1764), «Авраам приносит



*А. П. Лосенко. Владимир и Рогнеда*

в жертву сына своего Исаака» (1765). Последнее произведение ознаменовало собой заключительный этап обучения у Вьена.

Еще многое связывает художника с уходящим барокко. Особенно наглядно можно увидеть черты барочного стиля в портрете первого



российского актера и основателя русского театра Федора Волкова. Черты барокко просматриваются в контрастном положении фигуры и головы, динамически обрисованных складках плаща. То же самое можно сказать и о полотне «Смерть Адриса». Здесь хронологическая последовательность работ вовсе не означает четкого движения от барокко к классицизму, а потому упоминавшийся выше «Чудесный улов рыбы» является, по сути, произведением более классицистическим, нежели «Венера и Адонис» или «Авраам приносит в жертву сына своего Исаака». В первом произведении композиция представляет собой четкий треугольник, цветовые пятна располагаются локально, а моделировка форм выглядит более скульптурной.

Вторая пенсионерская поездка все же оказала значительное влияние на творчество Лосенко, поскольку Париж и в особенности Италия открыли художнику глаза на красоту античности, после чего мастер стал убежденным классицистом. Об этом свидетельствуют его первые этюды обнаженной натуры, такие как «Авель» и «Каин», а также остальные завершенные живописные полотна, в которых заметна локальность цвета, знание автором анатомии, а также приоритет линеарно-пластического начала в моделировке. Такова картина «Зевс и Фетида» (1769). Ряд исследователей считает это произведение одним из лучших в творчестве Лосенко и называет его «величественным, как гомеровский гекзаметр».

Всероссийская слава пришла к Лосенко после выставки 1770 г. Знаменитая картина обладала длиннейшим наименованием, что, впрочем, соответствовало духу русской литературы XVIII столетия: «Композиция, представляющая великого князя Владимира Святославича пред Рогнедою, дочерью Рогнольда, князя Полоцкого, по побеждении сего князя за противный отказ требованного Владимиром супружества с оною». По сюжету полотна Владимир просил прощения у пленницы Рогнеды за то, что не пощадил ее родную землю, убил братьев и отца, а саму Рогнеду против воли взял в жены. Возможно, он только собирается взять в жены Рогнеду; сам Лосенко, во всяком случае, считает, что это самое первое их свидание. Конечно, художник хотел облагородить образ князя Владимира, впоследствии святого, и разъединить столь несходные между собой представления о крестителе Руси и о жестоком убийце и насильнике. Лосенко работал в эпоху Просвещения и старался совершенно в духе своего времени изобразить героическое и обелить своего героя, а также

показать его искреннее раскаяние как в делах, так и в мыслях. Он даже изложил специальное литературное «Изъяснение к картине», где с трогательной наивностью написал, что его персонаж, «видя свою невесту обезчещенную и лишившуюся всего, должен был ее ласкать и извинятьсяся перед нею».

Центром композиции является Владимир. Рогнеда — тоже главная героиня, однако роль ее пассивна.

Остальные персонажи образуют некое подобие театральной сцены и только обрамляют действие. Воины взирают на сцену с любопытством, служанки — укоризненно, но все же общий характер полотна театральный, условный.

Так же театрально выражают герои и свои чувства. Владимир прижимает руку к груди, Рогнеда возводит глаза кверху. Даже позировал для Владимира актер И. А. Дмитриевский, который исполнял роль князя на сцене. Эта картина отмечена явным влиянием барокко; данный стиль вообще долго еще продержится в русском искусстве, как, собственно, и в западноевропейском, служа прообразом классицизма. Однако, несмотря на экспрессию чувств и театральной патетики, в картине много искренних и чистых эмоций.

Лосенко стремился как можно более точно передать интерьер. Он тщательно изучал все источники, которые сколько-нибудь проливали свет на историю русского костюма, поскольку об одежде древних времен было известно совсем немного. Самые поздние костюмы относятся ко времени Московской Руси, а потому одежда Владимира так напоминает театральную; ее сложно принять за подлинную. Очень странно выглядит головной убор князя; он поистине фантастический: зубчатая корона надета поверх отороченной мехом шапки со страусовыми перьями. Вероятно, именно в таком головном уборе актер Дмитриевский выходил на сцену, когда играл роль князя Владимира.

Тем не менее на одной из служанок можно увидеть чисто русское платье и головную повязку, украшенную жемчужным шитьем. Сапоги и одежда Владимира, облачения воинов свидетельствуют о том, что художник не пожелал ограничиться театральным антуражем и детально изучал костюмы предшествующих эпох.

Колорит картины яркий и насыщенный. В одеяниях Владимира преобладают красный и золотисто-оранжевый цвета. Эти оттенки прекрасно



сочетаются с нежно-розовым лицом Владимира. Одежда Рогнеды также гармонирует с ее обликом, только ее красный плащ кажется холодным, а бело-серое платье соответствует бледному заплаканному лицу. Цветовые акценты четко выделяют центр композиции, где кульминацией являются встречные жесты рук основных персонажей полотна. Жесты кажутся застывшими, что явно свидетельствует о победе классицизма в этом полотне над барокко.

Свою последнюю картину, «Прощание Гектора с Андромахой», Лосенко написал в 1773 г. и не успел ее завершить. Это полотно — типично классицистическое. По крайней мере, все здесь подчиняется программе классицизма. Во-первых, существует ярко выраженная идея — героическое служение родине, готовность к самопожертвованию и подвигу во имя отечества. Все эти черты нашли выражение в образе Гектора. В то же время Андромаха символизирует смирение, жертвенность и прекрасное идеальное начало.

Кажется, что перед зрителем находится мизансцена классицистического спектакля; многофигурную композицию можно назвать фризовой. Сюжет картины разворачивается на фоне античной колоннады, полной величия.

Своеобразные кулисы образуют все участники композиции, которые привлекают внимание к главным героям — Гектору с его патетическим жестом, демонстрирующим готовность не колеблясь отдать жизнь во имя родины, и Андромахе, склонившей голову в смиренном ожидании неизбежного исхода.

Систему изобразительных средств можно назвать пластически-линеарной. То есть в качестве основных выразительных средств выступают рисунок, игра света и тени, причем цвет в данном случае уже не лепит, а просто раскрашивает форму (такой цвет называется локальным, поскольку он ограничен определенными пределами, не контактирует с остальными и не смешивается с ними). Потому форма создается не с помощью цвета, а с помощью разнообразных оттенков его внутренних градаций, только отличием света и тени. Таким образом в классическом произведении создается почти реальная осязаемость изображенных предметов. Между прочим, это полотно Лосенко было создано на двенадцать лет раньше картины Ж. Л. Давида «Клятва Горациев», которая явилась символом неоклассицизма.



*А. П. Лосенко. Портрет актера Я. Д. Шумского*

Как педагог Лосенко прошел все ступени академических званий: был академиком, затем адъюнкт-профессором, профессором (кстати, первым русским профессором класса исторической живописи) и, наконец, директором Академии художеств. Он написал первый живописный учебник: «Изъяснение краткой пропорции человека... для пользы юношества, упражняющегося в рисовании». На этом пособии позже учились многие поколения российских живописцев. Однако именно такая энергичная деятельность в академии подорвала здоровье и сократила жизнь мастера. Фальконе недолго пробыл в России, но понял и даже сам испытал все отрицательные стороны академии и всей империи в целом. Он написал Екатерине II: «Преследуемый, утомленный, опечаленный, измученный тьмою академических пустяков, ни в какой академии не касающихся профессора, Лосенко не в состоянии коснуться кисти; его погубят несомненно. Он первый искусный художник нации, к этому остаются нечувствительны, им жертвуют».

Лосенко скончался в 37 лет. В XIX столетии его прозвали «Ломоносовым русской живописи».

После Лосенко историческая живопись становится иной. В 1770–1780-е гг. угасает интерес к национальной истории, и причина этого видится в восстании под предводительством Пугачева. Но подобное толкование выглядело бы чересчур упрощенным. Одна причина, несомненно, состоит в смерти Лосенко, а вторая — в изменении тенденций классицизма и его усилившемся интересе к проблемам всемирной истории, и прежде всего к античности и Священному Писанию.

В это время признанными мастерами стали ученики Лосенко — П. И. Соколов и И. А. Акимов.



*П. И. Соколов. Натурщик сидящий*



*Петр Иванович Соколов* (1753–1791) курс обучения в Академии художеств завершил с золотой медалью, после чего совершил пенсионерскую поездку в Италию, где практиковался у Батони. Русская история привлекала Соколова только в период обучения в академии. Главными темами для его творчества являлись события из античной мифологии. В качестве примера можно назвать полотна «Меркурий и Аргус» (1776), «Дедал привязывает крылья Икару» (1777), «Венера и Адонис» (1782). Как правило, композиции этого мастера состоят из двух фигур. Их рисунок отличается безукоризненностью, в цвете преобладают мягкие нюансы. Эти картины можно назвать немного вялыми и отмеченными известным схематизмом, а также лишенными живого чувства.

Пожалуй, самыми душевными являются портреты Соколова и работы для гравюр.

*Иван Иванович Акимов* (1755–1814) также окончил Академию художеств с золотой медалью. Его дипломная работа была исполнена на сюжет из русской истории. После этого он провел несколько лет в Италии, побывал также в Болонье, Риме, Венеции и Флоренции. Вернувшись в Россию, мастер выбирал в качестве тем для своих картин мифологические сюжеты.

Некоторое оживление художественной жизни произошло в 1790-е гг. В это время исторический класс в Академии художеств возглавил *Григорий Иванович Угрюмов* (1764–1823). Этот живописец провел в стенах академии 15 лет. Сначала он находился в Воспитательном училище, а в качестве дипломной работы представил картину «Изгнанная Агарь с сыном Измаилом в пустыне». Это полотно удостоилось золотой меда-



*П. И. Соколов. Меркурий и Аргус*



*И. А. Акимов. Самосожжение Геркулеса на костре в присутствии его друга Филоктета*

ли. Угрюмов стал пенсионером и 4 года провел в Италии, после чего вернулся на родину. Всю жизнь он посвятил творчеству и преподавательской работе в Академии художеств. Все картины художник исполнял по заказу, однако ни разу не поступился своими принципами и никогда не чувствовал себя стесненным как определенными рамками, так и требованиями заказчиков. Вдохновение он черпал только в сюжетах из русской истории. В 1786 Угрюмов написал «Испытание силы Яна Усмаря». В 1793 г. он исполнил «Торжественный въезд Александра Невского в город Псков после одержанной им победы над немцами», в 1800 — «Взятие Казани 2 октября 1552 г.» и «Призвание Михаила Федоровича Романова на царство 14 марта 1613 г.».

Эти работы отмечены вниманием к исторически достоверным деталям, причем зачастую интерьер писался с натуры. Так был изображен Успенский собор на картине «Призвание Михаила Федоровича на царство..». Так же исторически достоверно показаны одеяния в «Торжественном въезде..».



С особенной силой тема народного героя прозвучала в «Испытании силы Яна Усмаря». Правда, у современного зрителя такая тема вряд ли сможет встретить понимание и сочувствие, поскольку персонаж доказывает свои физические возможности, вырывая бок у ни в чем не повинного быка. Все это сделано для того, чтобы убедить всех в том, что герой способен оказать достойное противостояние печенежскому богатырю. Приятно, без сомнения, что ни в одной своей работе автор даже не пытается морализировать.

При жизни Угрюмов пользовался славой реформатора русской живописи. Его не только уважали в художественных кругах, но и избрали на должность почетного члена Вольного общества любителей словесности, наук и художеств.

Очень сильно художественное дарование живописца проявилось в его портретах, где он показал целую галерею типов ярославских купцов. Художник, конечно же, хорошо знал свои модели, поскольку сам происходил из Ярославской губернии. Эти купцы настолько характерны и жиз-

*Г. И. Угрюмов. Испытание силы Яна Усмаря*



ненны, исполнены трезвой деловитости, что их можно назвать прообразами реалистических персонажей XIX столетия. Таких же героев показывал в своих пьесах А. Н. Островский.

Угрюмов проявил себя как прекрасный педагог, воспитав многих талантливых мастеров, составивших славу русского искусства: Шебуева, Егорова, Андрея Иванова, Кипренского.

За 20 лет академической деятельности Угрюмова претерпела изменения историческая живопись, которая по своей стилистике тяготеет к идеям классицизма, однако в то время даже в этот жанр проникли идеи сентиментализма. В качестве примера можно привести полотно И. А. Акимова «Великий князь Святослав, целующий мать и детей своих по возвращении с Дуная в Киев» (1773), где проявление чувств граничит со слащавостью и умилением. В подобном сентиментальном духе выполнена картина Угрюмова «Призвание Михаила Федоровича Романова на царство». Кроме того, все наиболее знаменитые живописцы второй половины XVIII столетия являлись великолепными рисовальщиками, а потому их графическое наследие считается классикой русской графики.

Итак, одним из наиболее плодотворных живописных жанров XVIII столетия был исторический.

Прежде всего именно в нем с наибольшей силой проявились идеи классицизма как государственной идеологии, причем границы классицизма понимались художниками достаточно широко. Русская историческая живопись отличается красочностью и динамикой, которые были свойственны произведениям, исполненным в духе барокко. Сентиментализм и рококо сообщали произведениям художников чувствительность и одухотворенность. Существенное влияние на историческую живопись оказал и предромантизм, благодаря которому в полотнах проявилось стремление мастеров к справедливости и желание придерживаться реалий действительности.

Однако самым значительным жанром, в котором художникам удалось добиться небывалых высот, явился портрет. Развитие этого жанра, без сомнения, подготовили все предыдущие этапы национальной художественной культуры. В XVIII столетии были известны самые разнообразные разновидности портрета:

1. Парадный. Этот вид отличается повышенным вниманием мастера к роскоши окружающего модель мира при мастерской передаче



фактур материалов и деталей. Тем не менее антураж никогда не заслоняет психологический облик персонажа.

2. Полупарадный.

3. Камерный и интимный. Главной задачей этой разновидности портрета является сложность и разнообразие душевной жизни персонажей.

4. Портрет в пейзаже. В данном случае ведущую роль в характеристике модели играет окружающий ее ландшафт.

5. Портрет в интерьере.

6. Семейный портрет.

7. Двойные, групповые портреты. Эта разновидность могла передавать сложный линейный и пластический ритм.

Развитие портрета в немалой степени способствовало обогащению изобразительного живописного языка. Особенно большое значение приобрела сложная нюансировка цвета, разнообразные дополнительные оттенки, рефлексы и изысканные лессировки. Помимо этого, на примере портретной живописи можно увидеть последовательную смену стилей — от рококо и барокко к классицизму.

Одним из самых выдающихся портретистов, живших на рубеже 1760–1770-х гг., стал *Федор Степанович Рокотов* (1735/1736–1808). О его жизни почти не сохранилось никаких сведений. Известно, что родился художник в Москве и, скорее всего, его предками были крепостные крестьяне князей Репниных. Вероятно, именно Репнины способствовали знакомству Рокотова с И. И. Шуваловым, который в то время был куратором Московского университета и Академии художеств. Последний приложил немало усилий к тому, чтобы Рокотов был принят в число учеников академии. О том, что художник был близок с Шуваловым, свидетельствует его единственная работа, выполненная не в портретном жанре, — «Кабинет И. И. Шувалова» (1757). Картина дошла до нашего времени в копии ученика Рокотова — Зяблова. На этом произведении впервые в истории русской живописи показан русский интерьер.

В 1760 г. П. И. Репнин дал Рокотову вольную, и вскоре живописец стал широко известным, а чуть позже — самым прославленным из русских живописцев XVIII в. Кроме того, Рокотов стал одним из первых «вольных художников», сумевших не связать себя казенной службой.

Имя Рокотова зазвучало в русском искусстве в 1760-е гг. В это время на пике популярности находился Антропов. С ним у Рокотова были



*Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестного*

известные точки соприкосновения, но даже если сравнить ранние работы Рокотова со зрелыми картинами Антропова, то станет ясно, что русское искусство сделало в своем развитии значительный бросок. Теперь модели художников обогатились глубокими внутренними характеристиками, они исполнены тонкого лиризма и человечности; каждый из персонажей многогранен, а выразительный язык живописи усложняется.

Якоб Штелин в своих записках об изящных искусствах в России пишет: «Федор Степанович Рокотов учился в Академии художеств при Лоррене, Логрене и Фонтебассо. Многому научился у Ротари и Токе и в последнее время целиком занялся портретной живописью (в манере Фонтебассо и Ротари). Штелин и мысли не допускал о том, что Рокотов может обладать собственной, совершенно самостоятельной манерой исполнения.

Очень скоро Рокотов добился славы. В 1762 г. он получил звание адъюнкта живописи, а через три года — академика. Среди его программных работ — вольная копия «Венера и Амур» с картины Луки Джордано «Венера, Амур и Сатир», сделанная с гравюры 1763–1765 гг., а также портрет Петра III, который И. И. Шувалов преподнес Петру III.

Рокотов работал настолько активно, что современники свидетельствовали: в его мастерской стояли десятки портретов, в которых «были окончены одни головы». Законченным мог считаться образ, который мастер создавал всего за три сеанса. Поэт Николай Струйский, друг художника, с восторгом писал о портрете А. П. Сумарокова: «Ты, почти играя, ознаменовал только вид лица и остроту зрака его, в тот час и пламенная душа его, при всей его нежности сердца на оживленном тобою полотне не утаилась..»



Период в творчестве художника до середины 1760-х гг. принято называть петербургским. Точно неизвестно, но предположительно во второй половине десятилетия живописец вернулся в свою родную Москву, где, скорее всего, и прожил до самой смерти. Н. Н. Врангель высказал другую мысль; он считает, что Рокотов возвратился в Петербург в конце 1780-х гг., где получил должность смотрителя Академии художеств, а столицу таким образом покинул за несколько лет до смерти.

Как бы то ни было, но главный период творчества выдающегося живописца связан с Москвой. Его по праву можно назвать основателем московской школы живописи так же, как Левицкий и Боровиковский считаются родоначальниками петербургской школы. До настоящего времени в Москве сохранился дом на Старо-Басманной улице, где проживал Рокотов. Правда, он перестроен, и об истинном жилище художника нельзя составить достоверное впечатление.

Таким образом, биография этого мастера живописи не изобилует богатыми событиями; о нем не осталось никаких письменных сведений, однако эта жизнь была, без сомнения, внутренне насыщенной и напряженной, как, впрочем, и у каждой творческой личности.

Интересно, что до «Таврической выставки», состоявшейся в 1905 г., фигура Рокотова, по образному выражению исследователей, была «самой неосязаемой» в русской живописи XVIII столетия. И это несмотря на то, что о нем с восторгом отзывались современники: Н. Струйский, И. Долгорукий, Я. Штелин. По прошествии столетия В. В. Стасов, делая обзор русской живописи XVIII в., даже не упоминал имени Рокотова, как будто такого художника не существовало в истории вовсе. Впервые портреты Рокотова появились на выставке в 1902 г. благодаря мирискусникам, впрочем, из шести представленных там портретов кисти Рокотова принадлежали только четыре. Тем не менее и после этого, и после «Таврической выставки» о мастере продолжали говорить только как о подражателе Ротари. Впрочем, именно такой взгляд существовал в то время на все искусство XVIII столетия. В 1941 г. исследователь Лебедев писал в своей работе «Этюды для монографии»: «Туман... традиционных непроверенных сведений и мнений еще так густо обволакивает Рокотова, что до сих пор нет возможности сделать правильный анализ его творчества и после проверки попытаться синтетически воссоздать по возможности очищенную от туманных пятен фигуру славного живопис-

ца». По-настоящему творчество Рокотова стало изучаться только в последующие 50 лет по окончании «Таврической выставки». Появились труды таких искусствоведов, как Н. Ковалевская, Г. Жидков, А. Михайлов, Р. Подольский, О. Чарновский, Т. Алексеева, А. Русакова, Н. Романьнева, О. Евангулова, А. Карев. Но до сих пор в связи с творчеством этого художника существует множество невыясненных моментов.

Самой ранней работой мастера, исполненной в 1757 г., является портрет молодого человека в гвардейском мундире. Многие искусствоведы (И. Грабарь, Ю. Анисимов, Н. Лапшина) склонны считать его автопортретом. А. Лебедев усматривает в нем сходство с гравером Чемесовым. Это изображение достаточно сухое, выполненное в духе Ротари, и по нему очень трудно судить о самостоятельной живописной манере автора. Настоящая слава пришла к Рокотову с парадным и полупарадным портретом. В последнем жанре изображение было репрезентативным, показывающим поколенный или поясной образ на фоне архитектурных построек или ландшафта. Так выполнены портреты Петра III (1762) и Григория Орлова (1763).

Последняя работа написана именно в 1763 г., поскольку герой не носит еще орден Андрея Первозванного, которого он был удостоен по случаю коронации Екатерины II. Этот портрет сделан по всем законам жанра; он репрезентативен, красочен, отличается изысканной декоративностью. Синий бархатный кафтан блистает золотым шитьем, сверкают латы, поверх которых расположена красная орденская лента. Все это многоцветье прекрасно сочетается с румяным красивым лицом Орлова, который взлетел на самые вершины славы из наиболее низкого гвардейского офицерства. Один из вариантов этого полотна известен по гравюре Чемесова. Рядом с ней размещены стихи Сумарокова:

Ни мало сей в себе тщеславья не являет,
Но в добродетели сияет,
Фортуны, мыслит он, искать не надлежит,
И шествует от ней, она за ним бежит.

Портрет Екатерины II Рокотов написал по случаю коронационных празднеств в 1763 г. Вся композиция этой работы построена на сопоставлении строгого, почти геральдически отточенного профиля и фигуры в трехчетвертном развороте. Жест императрицы обращен не к зрителю, а к невидимой аудитории. Профиль Екатерины напоминает античные камеи и римские медали. Все в облике императрицы подчеркивает «ритуальную значимость изображенного», как говорят О. Евангулова и А. Карев в своей книге «Портретная живопись в России второй половины XVIII в.».



Последними произведениями в жанре парадного портрета являются полотна с изображениями опекунов московского Воспитательного дома: И. Н. Тютчева, П. И. Вырубова, С. Т. Гагарина. После этого ряда про-

*Ф. С. Рокотов. Портрет Екатерины II*



изведений Рокотов больше никогда в своей жизни не обращался к парадному портрету. Видимо, мастера увлекли совершенно иные задачи, а потому он уже не заключал контрактов с Опекунским советом Воспитательного дома. Впоследствии к парадному портрету обратились Левицкий и Боровиковский.

Петербургский период деятельности Рокотова характеризуется творческими поисками, несмотря на то что мастер по-прежнему чувствует неразрывную связь с живописью середины XVIII столетия. В это время почерк живописца мимолетен, но совершенно очевидно стремление Рокотова к камерному искусству, отблески которого видны в портретах великого князя Павла Петровича в семилетнем возрасте (1761) и княжны Евдокии Борисовны Юсуповой (конец 1750 — начало 1760-х). Здесь еще очень много примет уходящей чувственности рококо, в частности, вписанность фигур в овал, при том что сам холст сохраняет прямоугольную форму, легкие наклоны голов, губы, чуть тронутые улыбками. Однако художник настолько серьезно относится к своим моделям, что портреты зрителю навевают воспоминания о детях Вишнякова.

Так, детское лицо великого князя миловидно, но в то же время капризно, надменно. Думается, еще минута, и ребенок резко переменит свое настроение. Кажется, что по природе изобразительное искусство достаточно статично, но тем невероятнее это ощущение подвижности и изменчивости в портретах Рокотова. Эта черта тем более усовершенствуется мастером в будущем. Если снова обратиться к портретам, сделанным в эти годы Антроповым, и сравнить их с работами Рокотова, то антроповские портреты М. А. Румянцева, А. К. Воронцова будут выглядеть откровенно архаичными. Да и сама живопись Рокотова совершенно другая по характеру: она настолько слитная, что кажется «вязкой», состоящей из разнообразных цветовых нюансов. Так, в портрете юной княжны Юсуповой преобладают серебристо-голубые, голубоватые и зеленоватые оттенки, которые объединяют и бархатное платье модели, и кружева, и бриллиантовые серьги, и эгрет в волосах. Это живописное изящество и изысканность только подчеркивают прелесть ранней юности и искрометное, еле сдерживаемое веселье прелестной девочки.

В наиболее значимых работах художника 1760-х гг. персонажи совершенно естественны. Именно таков портрет И. Г. Орлова, старшего из братьев Орловых, который был душой каких бы то ни было семейных



*Ф. С. Рокотов.*
*Портрет графа И. Г. Орлова*



действий, но при этом всегда умирялся оставаться в тени. Эта картина известна в двух вариантах, которые отличаются один от другого лишь по цвету. Один из портретов находится в собрании Третьяковской галереи. Он выдержан в единой цветовой гамме. Черный цвет шарфа приглушает пятна рыже-серого кафтана и отблеск лат. Портрет, хранящийся в Русском музее, более наряден, и его цветовая гамма более изысканна: синий бархатный кафтан, золотистый камзол, кружевное жабо. Благодаря искусно подобранным оттенкам меняется и психологическая характеристика модели. При этом более интересным представляется первый портрет, так как самоуверенность и вельможная гордость персонажа словно приглушаются и осторожно отступают в тень.

Возможно, в портрете Ивана Орлова Рокотов осуществил первую попытку показать тонкую характеристику самых неуловимых движений души. Это уже не интерес к личности, свойственный камерному искусству рококо, а стремление всех русских живописцев XVIII столетия к максимальной психологизации образа персонажа, первым примером которого явился никитинский «Портрет напольного гетмана». Портрет Ивана Орлова интересен еще и тем, что в нем сливаются традиции середины XVIII в. с чисто рокотовской манерой творчества. На этом полотне рука мастера сказывается прежде всего в расположении фигуры, которая заполняет собой все пространство картины при кажущемся отсутствии воздушного, практически абсолютно нейтрального фона.

Когда во второй половине 1760-х гг. живописец переехал в Москву, начался главный период его творчества, в котором проявился истинный Рокотов и все грани его таланта. Здесь в течение последних 40 лет он успел запечатлеть на своих картинах чуть ли не всю Москву, во всяком



*Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестной в темно-красном платье*

случае, представителей просвещенного общества — передового русского дворянства, а также людей, к которым он чувствовал симпатию по своим нравственным взглядам и убеждениям. Именно эта галерея портретов позволила Н. Врангелю произнести, что русское дворянство с этого времени имеет собственную «историю в портретах».

В этом ряду произведений Рокотов изобразил некий типический портрет, который лучше всего отвечал представлениям передовой дворянской интеллигенции о чести, достоинстве и душевном благородстве. Именно в Москве и мог возникнуть такой просветительский идеал, поскольку здесь Рокотов нашел своих единомышленников, способных мыслить по-настоящему широко и глубоко; жизнью в официальной обстановке Петербурга художник всегда очень тяготился.

В это время Москва представляла собой настоящее убежище вельмож, попавших в опалу. Университет Москвы считался центром передовой научной мысли; там выходили в свет журналы «Полезное увеселение» и «Свободные часы», а с конца 1770-х гг. Н. И. Новиков организовал при университете типографию. В своем «Путешествии из Москвы в Петербург» А. С. Пушкин отмечал: «Ученость, любовь к искусствам и таланты неоспоримо на стороне Москвы». А директор университета М. М. Херасков писал в стихотворении «Знатная порода» о взглядах московского просвещенного общества на ценность человеческой личности:

Не титла славу нам сплетают,
Не предков наших имена,
Одни достоинства венчают
И честь венчает нас одна...



Будь мужествен ты в ратном поле,
В дни мирны добрый гражданин,
Не чином украшайся боле,
Собою украшай свой чин.

В московский период в творчестве Рокотова сложился совершенно особенный тип камерного портрета и интимного как его разновидности, а также определенная манера письма и комплекс художественных средств. Мастер умеет так глубоко проникать в душевный мир своих персонажей, что это поражает современников и вызывает реакцию, подобную той, которую так аффектированно выразил Николай Струйский. В 1760–1770-е гг. Рокотов выполняет погрудные изображения своих моделей. Часто фигура оказывается развернутой по отношению к зрителю в трехчетвертном повороте, что позволяет мастеру создать очень тонкую светотеневую лепку и тона, сложнейшим образом сочетающиеся между собой. Для характеристики своих персонажей Рокотов не использует сложные атрибуты, не играет абсолютно никакой роли и антураж, который подчас может и совсем отсутствовать. Причем психологическая характеристика мастера практически никогда не бывает однозначной. Гениальность живописца сказывается в том, насколько неуловимо он способен передать изменчивый облик своих героев: скептическую насмешливость В. И. Майкова (1775–1778), исполненную лени и безмятежной умиротворенности улыбку «Неизвестного в треуголке» (начало 1770-х), печальную задумчивость, душевную хрупкость, ранимость внутреннего мира на прекрасном лице А. П. Струйской (1772), робость и неуверенность при отсутствии светского лоска и искусственной красивости в улыбке «Неизвестной в розовом пла-



*Ф. С. Рокотов. Портрет П. И. Вырубова*



*Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестной в голубом платье с желтой отделкой*



*Ф. С. Рокотов. Портрет А. М. Римского-Корсакова*



*Ф. С. Рокотов. Портрет графа И. И. Воронцова*



*Ф. С. Рокотов. Портрет графа А. И. Воронцова*



*Ф. С. Рокотов. Портрет В. И. Майкова*



тье» (1770-е). Главной живописной находкой Рокотова в 1770-е гг. являлось экспериментирование с разнообразными тонами, которые он разрабатывал в гармонии оттенков, близко стоящих друг к другу. Художник лепит образ в определенном тональном ключе, основываясь на гармоническом слиянии неуловимых, почти тающих мазков. Движение кисти происходит настолько динамично, что создается впечатление мерцания красочного слоя и его подвижности.

Легкую подернутость дымкой создают изысканные тончайшие лессировки. Модели Рокотова как будто окутывает золотое облако и сложное воздушное пространство.

Если обратиться к «Портрету неизвестного в треуголке», то можно увидеть, как золотистые и серебристые блики вспыхивают на фоне черного домино и словно освещают изнутри черно-коричневый фон картины. Эти блики сверкают и в позументе, и

*Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестного в треуголке*





*Ф. С. Рокотов. Портрет Н. Е. Струйского*

в аграфе головного убора молодого человека.

Свет пронизывает все полотно и выхватывает из тени это юное лицо, несколько вялое, милое, почти по-детски пухлое, очаровательное даже в своей неправильности. В глазах сквозят удовлетворение и непобедимая энергия юности. Живописная феерия портрета настолько удивительна, что ничего нельзя сказать об этой работе, употребляя только названия присутствующих на полотне основных цветов (черное домино, розовый камзол, белый платок, белое жабо). До сих пор точно не известно, кто именно изображен на портрете. Часть искусствоведов считает, что это сын Екатерины II от Григория Орлова, Алексей Григорьевич Бобринский. Известно, что этот человек был знаменитым повесой и завсегдатаем маскарадов. Однако в таком случае работа должна датироваться 1782 г., когда Бобринский находился в Петербурге, откуда направлялся в Ревель. Туда удалила его мать «в ссылку» за леность и безнадежное безделье. Другие полагают, что это на самом деле портрет первой жены Струйского. К тому же рентгенологическое исследование обнаружило, что портрет молодого человека написан поверх изображения женщины, причем лицо осталось без изменений. Наконец, третьи утверждали, что на картине изображен сам молодой Струйский, поскольку портрет происходит из семьи Струйских.

Другой знаменитый портрет представляет Александру Петровну Струйскую. Мастер сумел замечательно передать сложность душевной жизни, женственность и изумительную грациозность героини, которые, впрочем, совершенно не декларируются. Характеристика передается при помощи тончайших цветовых нюансов: в лице и платье — пепельно-розовых, в броши — жемчужных, в косынке — лимонных. Линейный ритм заставляет вспомнить портрет мадемуазель Ривьер Энгра, когда овалу лица вторит овал декольте и линии складок одеяний. При помощи таких почти неуловимых нюансов живописец создает ощущение тайны и недосказанности, очарования изменчивого настроения, о котором так хорошо написал Н. Заболоцкий в своем стихотворении «Портрет»:

Любите живопись, поэты!
Лишь только ей одной дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.
Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?
Ее глаза — как два тумана,
Полуулыбка, полуплач,
Ее глаза — как два обмана,
Покрытых мглою неудач.



Рокотов использовал колорит как одно из важнейших художественных средств для характеристики своей модели. С помощью цветовых оттенков живописец мог передавать самые различные, даже мимолетные душевные состояния. Особенно интересными для мастера всегда представлялись женщины и образы людей совсем юных, поскольку именно в их лицах можно было разглядеть неуловимую жизнь души. Живописная манера Рокотова 1760–1770-х гг.



*Ф. С. Рокотов. Портрет А. П. Струйской*



*Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестного в зеленом кафтане*



*Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестной в розовом платье*

характеризуется применением теплого тона грунта, жидким письмом и необычайно смелым зигзагообразным мазком.

Мастер исполнил настоящую галерею портретов близкого ему семейства Воронцовых. Эти люди были не просто заказчиками, но, личностями, близкими по духу и взглядам: И. И. Воронцов, М. А. Воронцова, что являлась дочерью Артемия Волынского и в юности успела побывать в ссылке, а также их сын А. И. Воронцов. По прошествии значительного периода времени Рокотов изобразил и третье поколение этой семьи — детей А. И. Воронцова, Прасковью и Анну, которых, кстати, писал и Левицкий.

Одним из самых пленительных живописных образов XVIII столетия можно назвать портрет мальчика Артемия Воронцова, продолжающий традиции Вишнякова вслед за его Саррой Фермор. В этом образе Рокотов сумел передать обаяние юности, едва начинающей расцветать, ничем пока не потревоженной, но уже задумывающийся над смыслом бытия. Почти осязаемо горячий коричневый грунт просвечивает сквозь жемчужно-серый фон. Коричневые и жемчужные оттенки сливаются в волосах



модели и на лице; красные и золотисто-коричневые нюансы в фактуре камзола, жилета и изысканных кружевах жабо гармонируют с нежным румянцем щек и цветом губ. Белые мазки, а также коричневые и розовые краски кажутся струящимися; они сливаются и создают эффект мерцания красочного слоя, причем образ приобретает неуловимую, почти эфемерную зыбкость.

Такое ощущение создает и своеобразное использование мастером света. Интересно, что источник света у Рокотова никак не обозначен и совершенно не мотивирован. Живописец словно вырывает лицо из густой тени, скрывая все остальное в зыбкой темноте. Рокотов не делает акцента на тех немногочисленных деталях и регалиях, которые он оставляет своему герою. Все аксессуары передаются не достоверно реально, как бы иллюзорно, проступая сквозь легкую дымку и создавая лишь художественный образ детали или аксессуара. В результате зритель видит совершенно в духе русской живописной традиции Рублева не определенного человека, а некую идеальную личность, представление автора о человеке, которое соответствует его нравственным критериям, его представлениям об эпохе и о личности, которая способна тонко чувство-

*Ф. С. Рокотов. Портрет Квашниной-Самариной*



*Ф. С. Рокотов. Портрет В. А. Обресковой*





*Ф. С. Рокотов. Портрет А. М. Обрескова*

вать, но где чувство, без сомнения, берет верх над разумным началом. Как будто о портретах Рокотова сказал Херасков: «Не человек – мечта» и «Но где же нет мечты? Вся наша жизнь — мечта».

В связи с этими работами Рокотова следует отметить важный момент. Чертами не столько камерного, сколько интимного портрета являются и одухотворенность, и душевная незащищенность созданных мастером образов, полные очарования тайные, скрытые в глубине души, истинные переживания, переменчивость настроения и некоторая недоговоренность чувств. Так, Иван Илларионович Воронцов показан на портрете задумчивым. Весь этот образ полон поэзии, душевный склад как-то трогательно хрупок и передается живописцем при помощи достаточно динамичной живописной фактуры — жемчужно-голубого кафтана, белого шейного платка. Остальные аксессуары — кружева жабо, лента и звезда Белого Орла и Анны на шее только угадываются, подразумеваются.

Интересно сравнить этот портрет с героем кисти Левицкого. Видимо, последний писал картину по заказу самого Воронцова, поскольку Рокотов так и не успел ее закончить. В данном случае наблюдается разительный контраст: фигура персонажа исполнена движения и энергии; динамику подчеркивают беспокойно лежащие складки одежды. Что же касается аксессуаров, то они передаются предельно вещественно и материально, с большой тщательностью и искусством. В результате перед зрителем совершенно иной образ, в котором исчезает туманный и загадочный покров, а взамен выступает человек энергичный, деятельный и, к сожалению, вполне прозаический, поскольку Левицкий всегда склонялся к всесторонне объективной и трезвой характеристике своего героя.



На переломе 1770–1780-х гг. в результате влияния новых эстетических принципов проявились свежие качества рокотовской манеры письма. Ранее душевно открытые и прямые герои его портретов сменили выражение на лицах, на которых возникли несвойственные мастеру замкнутость и непроницаемость душевных переживаний. В портретируемых демонстрируются светская сдержанность и четкое осознание собственной душевной исключительности. Композиция и колорит не изменяются, но другими становятся акценты. Как и прежде, фигура портретируемого вписана в овал и показана в трехчетвертном развороте, но у персонажа уже иная осанка, исполненная горделивости, а поза в то же время становится неподвижной.

Если это женские портреты, то платье модели, как правило, украшается бантом или букетом, что усиливает впечатление праздничности, нарядности. Особое значение приобретает декоративная сторона. Более локальным становится цвет. Теперь уже фактура сглаживается, кажется почти эмалевой, а мастерство художника становится рафинированным и самодовлеющим. По-прежнему на темном фоне светится лицо. Оно то ли выхвачено из тьмы, то ли во тьму уходит. Источник света по традиции непонятен и ничем не мотивирован. Изменилось лишь самое главное — выражение лица. В нем больше не увидишь дружественности и теплоты, которыми были наполнены портреты Рокотова 1760–1770-х гг.

С 1780-х гг. стало возможным говорить о чисто рокотовском женском типе. Его отличают гордо посаженная голова, удлиненные, порой чуть прищуренные глаза и рассеянная полуулыбка. В героинях художника один из исследователей заметил «сочетание утонченного довольства и



*Ф. С. Рокотов. Портрет неизвестного в синем кафтане*



*Ф. С. Рокотов. Портрет княгини Е. Н. Орловой*

грусти, которая почти не поддается описанию». По традиции фигуры героинь вписаны в овал. Кстати, как раз с увлечения деятелей «Мира искусства» портретами Рокотова в обществе надолго утвердилось мнение о портрете XVIII столетия как об овальном.

В этом смысле интересен портрет Е. Н. Орловой, в девичестве Зиновьевой (1779). Эта женщина изображена облаченной в белое атласное платье с горностаевой мантией, с лентой Святой Екатерины и портретом императрицы на груди, усыпанным бриллиантами. Это представительный портрет, демонстрирующий прежде всего сословность, которая, впрочем, легко уживается с интимностью настроения. Облик самоуверен и надменен, но во взгляде сквозит грусть и задумчивость. В живописном языке, как и в поэтике всей работы, можно заметить смешение художественных средств: это овалы с горизонтальными и вертикальными ритмами, колористические оттенки с локальными цветовыми пятнами, высветление лица в целом, на котором играют зыбкие светотени. Эта необычная женщина была женой Григория Орлова, которому доводилась двоюродной сестрой. Поскольку супруги находились в близкой родственной связи, то их брак едва не был расторгнут благодаря вмешательству Синода. Только заступничество императрицы Екатерины II спасло Орловых; в противном случае разведенных супругов должны были заточить в разных монастырях. Вскоре после этого Орловы уехали за границу. По дороге в Италию Е. Н. Орлова умерла. Ее похоронили в Лозанне. Григорий Орлов вернулся в Россию, от горя сошел с ума и скончался в 1783 г.

Такой же новый подход к модели заметен и в портрете юной В. Е. Новосильцевой, в девичестве Тишиной (1780). Рокотов писал ее в то время, когда девушка была еще совсем молодой «смолянкой», в год основания института. На обороте портрета героиня сделала надпись с множеством орфографических ошибок, которые мы опустим: «Портрет писан Рокотовым в Москве в 1780 г. сентября 23 дня, а мне от рождения 20 лет, шесть месяцев и 23 дня». Эта девушка показана на картине такой гордой и независимой, что многие искусствоведы замечали «почти пугающее всеведение взгляда».



В таком же стиле выполнен портрет прекрасной Е. В. Санти, урожденной Ланчиновой (1785), с ее настороженным и внимательным взглядом. Теперь уже между зрителем и героиней, а может быть, и между героиней и художником, словно воздвигается невидимая стена; робкому простодушию больше не остается места, как это было в портрете «Неизвестной в розовом платье». Колорит портрета Санти некоторые исследователи называют почти фрагонаровским; в нем сочетаются золотисто-рыжие, теплые зеленоватые и розовые тона, которые окутывает прозрачная перламутровая дымка. Так написаны платье, кружева, бант, букет цветов. Определенной данью традициям сентиментализма можно считать скромный букет полевых цветов. Все колористические оттенки очень тонко между собой гармонируют. Их цветовая палитра соответствует богатству и разнообразию психологических нюансов, где затаенная грусть уживается с сознанием собственной неординарности и желанием самоутверждения. В результате трепетный и зыбкий душевный мир Струйской и «Неизвестной в розовом платье» сменяет более определенный образ женщины, которая способна вынести самостоятельное суждение о мире.



*Ф. С. Рокотов. Портрет И. И. Барятинского*

Одним из наиболее интересных портретов этого периода является изображение В. Н. Су-

ровцевой (конец 1780-х). В этой работе притягательная сила выражена в одухотворенности и неуловимой задушевности образа. Художник словно хочет доказать, что в мире существует иная красота, кроме чисто внешней. Рокотов видит прежде всего внутренний, духовный мир человека. В глазах женщины сквозит легкая грусть и определенная душевная усталость, однако образ исполнен собственного достоинства, благородной внутренней сдержанности и глубины чувства. И все же, несмотря на это, в 1780-х гг. мастер все чаще повторяет один и тот же прием, а это неизбежно приводит к штампу.

В этот период Рокотов редко пишет мужские портреты. Женщины нравятся ему гораздо больше, поскольку только у них можно встретить такое исключительное многообразие душевной палитры и особенную тонкость чувств. Тем не менее одной из несомненных творческих удач мастера можно считать портрет Суровцева — парный к предыдущему (конец 1780-х).

До сих пор остается неизвестным имя мужа В. Н. Суровцевой. На полотне Рокотов показывает тонкое лицо аскета с энергичным поворотом чуть откинутой назад головы. Этот персонаж высокоинтеллектуален и является как бы прообразом портретов, выполненных на рубеже XIX–XX вв.



*Ф. С. Рокотов. Портрет В. Е. Новосильцевой*

Из работ Рокотова 1790-х гг. до нашего времени сохранились очень немногие. Из них самым интересным представляется портрет А. А. Бутурлиной, в девичестве Воронцовой (1793). Мастер писал еще деда, бабку и отца этой героини. На портрете ей всего 16 лет. Между прочим, Бутурлину писал Левицкий в то время, когда она была еще 13-летней девочкой; в 1796, в год ее замужества, женщину писал Боровиковский как



*Ф. С. Рокотов. Портрет П. Н. Ланской*



парный портрет к портрету ее мужа Д. П. Бутурлина.

В изображении Бутурлиной-Воронцовой, как и в других рокотовских портретах того времени — А. М. Писаревой (первая половина 1790-х), П. А. Воронцовой в детстве (начало 1790-х) — можно заметить характерную для живописца композицию, где непременно присутствует овал или та же фигура, вписанная в прямоугольник. Форма строгая и предельно ясная; как и прежде, темному фону четко противопоставляется светлый силуэт, а фигуры размещаются строго по вертикали. Эти постоянно повторяемые приемы и определенный художественный язык являются приметами искусства классицизма. Описываемые работы появились на 10 лет раньше произведений подобного стиля – работ Боровиковского «Портрет графини А. И. Безбородко с дочерьми Любовью и Клеопатрой» и портрет Лабзиной с воспитанницей.

Итак, Рокотову принадлежит заслуга создания портрета, построенного на зыбкой игре чувств, изменчивости и непостоянстве, присущем человеческому характеру, преходящих и мимолетных настроений. Мастер создал изображение, полное живой динамики, в противовес неподвижности героев Антропова и Аргунова, в результате чего живописная палитра разнообразилась и обогатилась до высокой изысканности. Именно в этом видится значение Рокотова в истории русской живописи. Мастер настолько индивидуальны видел окружающий мир, и видение это, как и его живописная манера, было настолько одухотворенно, а живопись и сама природа цвета так индивидуальна, что это полностью исключало возможность ученичества, создания школы. А. В. Лебедев писал: «Лучшее в Рокотове как раз то, чему нельзя научить». Таким образом, совершенно неудивительно, что у Рокотова никогда не было учеников.

Другого крупнейшего живописца XVIII столетия, *Дмитрия Григорьевича Левицкого* (1735–1822), А. Н. Бенуа называл «метким, несколько иронизирующим наблюдателем». Этот мастер сумел, быть может, лучше других отобразить в работах дух своего времени, его главные особенности и принципы.

Левицкий по праву считается создателем парадного портрета, в котором в красках нашел отражение «золотой век Екатерины». В числе его заказчиков были все екатерининские вельможи. Помимо прочего, Левицкий является одним из величайших мастеров камерного портрета. В каждом из них живописец проявил себя мастером, способным чрезвычайно тонко чувствовать национальные черты своих героев, причем независимо от социального положения; для него не имело значения, пишет он искушенного придворного или молоденькую «смолянку».

Пожалуй, Левицкий стал единственным живописцем XVIII столетия, о котором начали говорить еще при жизни, правда, это были в основном иностранные знатоки живописи: путешественники И. Бернулли, Фориа де Пиль, историки искусства Фиорилло и Реймерс. Среди наших соотечественников особенно ценили Левицкого поэты К. Батюшков, М. Муравьев и коллекционер Павел Свиньин. Самые первые биографические сведения о художнике появились благодаря Я. Штелину. В 1840-х гг. Нестор Кукольник ратовал за то, чтобы вспомнить все забытые имена русских живописцев XVIII столетия. Да и в XIX в. о Левицком помнили больше, чем о ком бы то ни было из его современников. В 1862 г. на Всемирной выставке в Лондоне было представлено пять портретов, принадлежащих кисти Левицкого («Екатерина-законодательница», изображение старого священника и три портрета воспитанниц Смольного института). В то время подобная выставка стала настоящим открытием для Европы, а русский исследователь искусства XVIII столетия П. Н. Петров во всеуслышание назвал Левицкого великим художником.

Революционно-демократические критики со Стасовым во главе порицали художника, считая, что он всю жизнь занимался прославлением «баричей» и изображением «чванливых моделей». Похоже, в своей критике они настолько переусердствовали, что даже духовно чуждый искусству XVIII столетия сторонник древнерусских традиций Ф. И. Буслаев не выдержал и выступил в защиту художника. В дальнейшем интерес к искусству Левицкого возродился после знаменитой выставки мирискусников, состоявшейся в начале XX в. Именно после нее появилась первая биография художника, написанная В. Горленко, которая оказалась составной частью в первой монографии С. П. Дягилева, посвященной этому художнику. Уже после Октябрьской революции, в 1922 г., благодаря усилиям И. Грабаря прошла персональная выставка Левицкого, приуроченная к 100-летию со дня его смерти.



Левицкий родился на Украине. Его отец, образованный священник, любитель искусств и гравер был близок к киево-печерской типографии и кругам Киевской духовной академии, «этой русской Сорбонне, которая блестяще расцветала в борьбе с католичеством, так остроумно пользуясь при этом опаснейшими орудиями противников: наукой и образованностью» (А. Бенуа). Вероятно, именно отец стал первым учителем Левицкого. Некоторые искусствоведы считают, что они вместе работали над росписью киевского Андреевского собора, где руководил работами Антропов, который и стал настоящим учителем Левицкого. Вслед за наставником, конечно при его влиянии, Левицкий поехал в Петербург и числился в учениках Антропова до 1764 г.

С конца 1750-х гг. вся творческая биография Левицкого оказалась навсегда связанной с Петербургом; он стал главой петербургской живописной школы, подобно тому как Левицкий стал главой московской. Только два раза за всю свою жизнь художник покинул Петербург. В 1762 г. он выехал в Москву вместе с Антроповым в качестве его подмастерья. Оба живописца получили заказ на исполнение портретов императрицы на триумфальных воротах по поводу коронации. Второй раз подобная поездка состоялась в 1766–1768 гг. с целью украшения иконами двух московских церквей, также связанных с императрицей, — Кира и Иоанна на Солянке, поскольку именно в праздник этих святых в 1762 г. произошел переворот, а также великомученицы Екатерины на Большой Ордынке, покровительницы государыни.

Манера учителя Левицкого, Антропова, сформировалась при непосредственном влиянии Андрея Матвеева и Ивана Вишнякова. В то время существовали средневековые цеховые представления о труде живописца. Антропов в начале своей творческой деятельности занимался театральной, монументально-декоративной живописью и многим другим, но только далеко не портретом. Тем не менее, подобно Рокотову, Левицкий — исключительно портретист, хотя и с принципиально иным художествен-

ным мировоззрением и другим творческим типом. Во многом Левицкий не сходился с Антроповым, но и талант его был, бесспорно, глубже, многограннее и масштабнее. В портретах Левицкого не заметишь ни статичности, ни застылости, ни жесткости, ни прочих архаических черт. Влияние Антропова сказалось в том, что его ученик получил честность и трезвость в оценке своей модели, серьезность и прямоту в осознании своей роли и в подходе к своему труду.

А. Бенуа пишет: «..быстро развившись в мастерской Антропова, Левицкий быстро встал на ноги, начал вести самостоятельную жизнь и тогда поспешил дополнить недостающие ему технические средства, пользуясь приватными уроками у Лагрене и ученого-перспективиста Валериани.

Вследствие знакомства с живописью еще в раннем детстве, охранительного попечения Антропова и дельных, чисто практических советов отличных иностранных техников талант Левицкого развился так свободно, в том самом направлении, которое ему было наиболее свойственно, до изумительной высоты».

Надо сказать, что вся жизнь Левицкого была связана не только с Петербургом, но и с его главным художественным центром — Академией художеств. Там Левицкий в течение 17 лет являлся руководителем портретного класса. В этот период, с 1771 по 1787 г. в полной мере проявились выдающиеся педагогические способности живописца. Кроме того, эти годы стали самыми плодотворными и творческими в жизни мастера. В 1787 г. Левицкий оставил пост в академии после ряда конфликтов и разного рода неурядиц с ее начальством и, прежде всего, с Бецким. После того как это учебное заведение покинул Шувалов, вместе с ним в отставку ушла в прошлое и вся «шуваловская академия». В Академии художеств окончательно возобладал жесткий чиновничий дух, когда так печально окончил свою жизнь Кокоринов, был уволен без достойной пенсии Головачевский.

Последнего сменил Левицкий в качестве руководителя портретного класса. Такой выдающийся гравер, как Чемесов, не получил звания академика. Умер Лосенко, «угнетенный тьмою академических пустяков». Подобным же образом складывалась и судьба самого Левицкого. Его отставку приняли мгновенно, не задумываясь, и художник покинул стены академии «без достойного вознаграждения». Через 20 лет после этой отставки, в 1807 г. в результате настойчивых просьб и уговоров друзей Левицкий вошел в художественный совет академии, однако никогда не испытывал желания вернуться туда на службу.



В 1790-е гг. живописец вступил в масонскую ложу «Умирающий финко». В этом ему посодействовал друг, Н. И. Новиков, который играл в судьбе мастера значительную роль. В это время Левицкий все еще продолжал заниматься портретом, но пик его художественного мастерства остался далеко позади. В начале XIX столетия выдвинулись совершенно иные мастера; времена золотого века ушли в безвозвратное прошлое. Выдающийся портретист был стар, тяжело болен и стремительно терял зрение. В новом столетии мастер прожил чуть более двух десятилетий, но все его творчество целиком и полностью укладывается в рамки XVIII в.

Всероссийская слава пришла к Левицкому после выставки 1770 г., устроенной Академией художеств. На этой выставке представляли свои работы Валлен-Деламот, Фельтен, Старов, иностранные художники Гроот и Перезинотти, отечественные мастера живописи Бельский и Лосенко, а также Левицкий с шестью портретами: Г. Теплова, А. Строганова, Х. Виргера, Б. Умского, Н. Сеземова и А. Кокоринова. Из этих полотен до наших дней дошли лишь три последних.

За портрет архитектора Александра Филипповича Кокоринова (1769) Левицкий удостоился звания академика. Более ранние работы мастера в настоящее время неизвестны. Безусловно, такие работы существовали; быть может, и сейчас они хранятся в музейных запасниках как анонимные, тогда как портреты, которые расценивались искусствоведами как «ранний Левицкий», точно ему не принадлежат, как, например, изображение Е. Н. Чоглоковой. Что же касается портрета Кокоринова, то он является выдающимся свидетельством непревзойденной, истинной высоте художественности.

Эта картина исполнена в традиционной композиции парадного портрета с тем непременным жестом, которым персонаж показывает на расположенный на рабочем бюро чертеж здания Академии художеств. Традиционно и праздничное одеяние. Оно было сшито специально ко дню инаугурации и стоило Кокоринову, если верить документам, годового жалованья. Тем не менее образ, созданный Левицким, нельзя считать однозначным и сделанным чисто репрезентативно.

Этот портрет наполнен по-настоящему чарующей красотой. Интересно лицо Кокоринова, в котором сливаются ум, простота, доходящая почти до простодушия, мечтательность, и в то же время на губах архитектора играет скептическая и несколько усталая улыбка, в которой можно угадать разочарование и тяжелый душевный разлад. Эстетическое удовольствие получает зритель как от общего облика героя, так и от аксессуаров и виртуозно исполненной одежды.

Мастер достигает эффекта увеличения пространственности композиции в результате трехчетвертного поворота фигуры персонажа и указывающего жеста руки, а также повторением уходящих вглубь пятен жемчужно-серого цвета: ткани, небрежно наброшенной на кресло, светлого кафтана, серовато-белой бумаги, на которой выполнен чертеж, лежащий на бюро.

Колорит картины состоит из оливковых, сиреневых и жемчужных оттенков, которые сливаются в единый фон — сиреневую дымку, что так удачно сочетается с теплым золотом.

С удивительно чувственной материальностью и почти экстатическим восхищением мастер показывает разнообразие фактуры аксессуаров – шелка, меха, шитья, дерева, бронзы. Градации света и тени изысканно тонкие; кажется, что свет то вспыхивает, то гаснет на предметах, которые остаются на втором плане в рассеянном освещении. Подобная живописная техника усиливает психологическую сложность изображаемой личности. Надо сказать, что в «шуваловской академии» Кокоринов являлся первым лицом. После кончины Шувалова отношения Кокоринова с Бецким обострились до крайности. Потому и появилась версия о самоубийстве Кокоринова, которая, впрочем, так никогда и не получила документального подтверждения. Вероятно, это было правдой, поскольку Бецкий запретил своим студентам проводить в последний путь Кокоринова.

А. Эфрос так писал о Левицком: «Воссоздавать людей — вершина реализма в русской портретописи XVIII в., и это тем более замечательно, что Левицкий отнюдь не опережал своего времени, а шел в ногу с ним и разделял все его принятости: так, он сохранил условности поз в композиции и расточительное щегольство в контрастных оборотах, с нарочитыми движениями рук, залитые позументами, орденами, лентами, драгоценностями, кружевами и, однако же, совсем не заслоненные



ими, а поданные во всем своем живом своеобразии, с правдивым воспроизведением лица, выразительностью взгляда, меткой характерностью черт. Левицкий не льстит напропалую, как Лампи, не преображает таинственностью, как Рокотов, не прикрывает одолженной чувствительностью, как Боровиковский, — он зорок, но тактичен, умен, но сдержан, насмешлив, но не вызывающ, он говорит «истину с улыбкой», и это определение он мог бы применить к себе со много большим правом, чем риторический Державин». В традициях парадного портрета Левицкий показывает образ Прокофия Акинфиевича Демидова. Это выходец из древнего рода тульских кузнецов. Он был баснословно богат. Но особенно прославился он своими чудачествами: он любил заключать странные и бессмысленные пари. Несмотря на мягко говоря, странности, Демидов прислушивался к взглядам русских просветителей и многие из них разделял, любил Руссо. Сам Демидов являлся человеком широко образованным. Он был и ботаник, и садовод; как энтомолог написал труд о жизни пчел; хорошо разбирался в минералогии и подарил Московскому университету очень ценный гербарий. Кроме того, уральский заводчик регулярно отпускал университету значительные суммы, содержал по нескольку студентов в продолжение всего периода их обучения. Он стал основателем Коммерческого училища и Воспитательного дома в Москве. Именно на фоне Воспитательного дома и показал своего героя Левицкий. Подобно архитектору Кокоринову, Демидов жестом, исполненным величия, указывает на горшок с цветком. Поза Демидова целиком отвечает парадному портрету, но одеяние не соответствует репрезентативной картине. Персонаж облачен



*Д. Г. Левицкий. Портрет П. А. Демидова*

в шлафрок, на его голове колпак. Демидов по-домашнему опирается на лейку, и весь его облик никак не согласуется с традициями парадного портрета. Нет здесь и самого главного — специфического выражения лица: светского лоска, барской самоуверенности, сословной гордости. Человек, изображенный на портрете, далеко не прост.

Становятся понятными постоянные мысли о покаянии, посещающие Демидова, его тайная благотворительность, его сложный душевный мир, который он так тщательно оберегал от постороннего вмешательства своими чудачествами и дикими выходками.

В этой картине Левицкий сумел в полной мере продемонстрировать свое фантастическое чувство формы и умение выстраивать пространство. Здесь в большей степени, нежели в портрете Кокоринова, ставится акцент на пластической лепке.

Зритель не увидит ни нежной сиреневой дымки, ни плавных очертаний прославившего имя Левицкого портрета. Силуэт изображен почти скульптурно, а цвет максимально близок к локальному. Можно сказать, что картина написана цветовыми пятнами: это жилет жемчужного цвета, панталоны, отделка шлафрока. Белые чулки резко контрастируют с оранжевым халатом, теплым по тону. Живопись настолько сочная, что кажется осязаемой, плотной, материальной. Портрет Демидова явил собой целую эпоху в развитии портретного жанра. По крайней мере, мастером были значительно расширены возможности парадного портрета тем, что в его рамки Левицкий ввел внесословный тип. Конечно, можно найти определенные аналоги и в европейском искусстве, но они явно уступают этому произведению Левицкого хотя бы в отношении психологической характеристики изображаемой личности.

В период с 1772 по 1776 г. Левицкий создал ряд портретов воспитанниц Смольного института благородных девиц — смолянок. До настоящего времени дошли семь работ; все они хранятся в Государственном русском музее. Это было время, когда императрица Екатерина II лично занималась вопросами женского воспитания и образования. Скорее всего, именно она сделала Левицкому заказ через Бецкого на эти портреты, причем перед живописцем ставилась задача увековечить живописными средствами «новую породу» людей.

Екатерина вложила в свое начинание невероятное количество сил и энергии. Неоднократно она советовалась с Дидро и Вольтером по поводу



литературы и театральных постановок. Вероятно, поэтому «Заира» Вольтера появилась на сцене Смольного института, а также оперы Кьямпи и Перголези.

В период пребывания в стенах института девочки в совершенстве узнавали музыку, иностранные языки, танцы, пение и светские манеры, которые в то время именовались галантом. Эти дети были родом главным образом из среды среднего и мелкопоместного дворянства, то есть их родители являлись людьми небогатыми. Время от времени девочек приглашали во дворец или в дом попечителя института Бецкого. Сейчас многое в их воспитании может показаться абсурдным. Так, за весь период обучения детей не отпускали домой, видеться с родственниками они могли очень редко и только в присутствии воспитательницы. Представления смолянок о жизни были очень далеки от реальности; в то время успехом пользовался анекдот о воспитанницах института, спрашивающих, на каком дереве растут булки. Однако, несмотря ни на что, это была первая попытка государства решить женский вопрос — дело очень трудное, особенно на русской почве, а потому достойное самого глубокого уважения.

Позже исследователи искусства стали называть эту серию портретов сюитой. Ничто не доказывает, что Левицкий задумывал свои произведения с изображениями смолянок как нечто целое, тем более что работал он над ними, как было указано выше, несколько лет. Сейчас эти картины вполне объединяются общим замыслом, который можно определить как тему искрометной юности, неудержимого веселья, какой-то заразительной жизнерадостности мировосприятия. Единство наблюдается и в декоративном решении замысла. Кроме того, все эти полотна словно согревает одно большое и теплое чувство мастера, которое потом так редко будет встречаться в его работах.

Эти произведения не связывали мастера никакими канонами. Левицкий стремился показать своих героинь в позах, ролях или образах, которые способны выразить их максимально. Девочки были самых разных возрастов. Некоторые из них представлены просто позирующими, как, например, на портрете самых младших воспитанниц — Н. М. Давыдовой и Ф. С. Ржевской. Здесь живописец как будто только еще ищет свой путь. Другие показаны в танце, как Е. И. Нелидова, Н. С. Борщева, А. П. Левшина. Прочие участвуют в представлении пасторали, как Е. Н. Хо-



*Д. Г. Левицкий.*
*Портрет Г. И. Альмовой*

ванская и Е. Н. Хрущева, играют на музыкальных инструментах, как Г. И. Альмова, изучают книгу, как Е. И. Молчанова.

В результате зритель может увидеть общий художественный ансамбль, который объединяет одно светлое чувство радости жизни и единый декоративный строй. На некоторых портретах Левицкий размещает своих персонажей на нейтральном фоне, например Ржевскую, Давыдову и Альмову, либо на фоне условных театральных декораций, изображающих пейзаж, — стилизованную парковую природу. Собственно, художник и не собирается скрывать, что его героини в двойном портрете Хованской и Хрущевой или в портрете Борщевой стоят на небольшой сценической площадке.

Замечательно пишет о персонажах портретов Левицкого А. Бенуа: «Совершенно бесподобны... портреты смолянок в Большом Петергофском дворце и среди них сцена из какой-то, вероятно, приторнейшей пасторали, где ученицы Хованская и Хрущева изображены в виде Lise et Colin. Это истинный XVIII в. во всем его жеманстве и кокетливой простоте, и положительно этот портрет способен произвести такое же сильное, неизгладимое впечатление, как прогулка по Трианону или Павловску. Очаровательная ложь, очаровательная по совершенству и выдержанности своей системы, а может быть, и по отчаянной жажде правды, природы, которая действительно лежала в основании всего этого ломанья и кое-где проглядывала! В Шёнбрунне, в Трианоне и в Гатчине встречаешь немало картин-портретов с аналогичными сюжетами: какие-то детские спектакли, среди театральных садов, вельможи и дамы, не то в маскарадных, не то в церемонных нарядах, пасторали, турниры, карусели, в которых участвуют эрцгерцоги, графы и князья. Обыкновенно эти портреты, исполненные неизвестными художниками, полуремесленниками, производят очень сильное впечатление, несмотря на все убожество их техники, по той непосредственности, которая сквозит из них, по необычайно верному отражению вкусов и самых слабостей того времени, чего не встретишь в хороших вещах, «устроенных» по всем правилам искусства. То же и в портретах Левицкого. Они в высшей степени интересны и занятны, но для любования ими совсем не нужно непременно становиться на такую историческую точку зрения; они действуют прямо и просто, сами по себе, всем своим высокоаристократическим изяществом, великолепием живописи, красочной прелестью (какой аккорд, например, розового с белым платья и серого кафтана травести в вышеупомянутом портрете!), а та нотка исторической пикантности, не так уж невольно вложенная Левицким в эти вещи, как теми наивными ремесленниками-художниками, лишь обостряет очарование, очень тонко проглядывая в лукавых и простодушных улыбочках, в остроумном пользовании костюмом, в ужимках, позах, поворотах. От пальчика до башмачка — все исполнено жеманной грации, какого-то яда с еле заметной, тончайшей и уместной подчеркнутостью, вполне понятной в здоровом и веселом малороссе, порядочно-таки издевавшемся в душе над всей этой комедией, но способном в то же время оценить художественную ее прелесть».

Таким образом, А. Бенуа высоко оценивает с позиций современных представлений об изобразительном искусстве всю эту ироническую неправду нарочитого маскарада; мало того, подробная нарочитая искусственность



*Д. Г. Левицкий.*
*Портрет Е. И. Нелидовой*



*Д. Г. Левицкий. Портрет Е. Н. Хрущевой и Е. Н. Хованской*

только придает еще больше очарования этим милым дурнушкам, некрасивым красавицам с лицами откровенно неправильными, застывшим в нелепых танцевальных позах на фальшивых парковых дорожках. Исследователь усматривал в искусстве Левицкого всю полноту прелести русского рококо, которое нисколько не уступает иностранному искусству — Фрагонару и импрессионистам.

Единства колорита в портретах смолянок Хованской, Хрущевой и Нелидовой мастер добивается не столько преобладанием какого-то одного цвета, а гармонией разнообразных оттенков, по-настоящему изысканных, причем часто получается так, что один цвет просвечивает через другой. С помощью цвета получаются и объемы, создающие полное ощущение трехмерности и осязаемости изображенных вещей. Главным цветовым сочетанием в общей гамме является гармония жемчужных и серых нюансов с теплым розовым и зеленовато-серым. Часто центром картины становится одно большое цветовое пятно, как, например, коричневое платье Давыдовой и голубое — Ржевской, жемчужно-белые — Альмовой и Молчановой. Но и в этих локальных пятнах видна сложнейшая игра света и тени, а фактура создается нисколько не иллюзорно, но предельно образно, благодаря чему зритель в полной мере может ощутить вещественность реального мира.

В целом серия портретов воспитанниц Смольного института получилась очень декоративной, определяется пластическим и линейным ритмом, а также композиционным и колористическим решением. Эти картины задумывались как украшение для Большого Петергофского дворца. Неизвестно, как изначально предполагалось их разместить, но большинство искусствоведов склоняется к мнению, что в центре композиции



предполагалось представить портрет фаворитки императрицы — Левшиной. С одной стороны от него находились портреты Ржевской и Давыдовой, Нелидовой, Хованской и Хрущевой, а с другой — изображения Борщевой, Молчановой и Альмовой.

Если обратиться к архивному документу, датированному 1844 г., то можно установить, что картины помещались на разных этажах Петергофского дворца. В бельэтаже находились «Левшина», «Хованская и Хрущева», «Нелидова», «Ржевская и Давыдова», перед уборной комнатой — «Молчанова», «Борщева» и «Альмова». Правда, этот документ относится к позднему времени; со времен Левицкого портреты могли не единожды перевешиваться.

Конечно, портреты смолянок безусловно относятся к парадным, однако художник был заинтересован в том, чтобы как можно полнее раскрыть тайную эмоциональную жизнь своих героинь, скрытую от постороннего глаза. Мастер явно чувствовал глубокую духовную связь со своими героинями. Вообще, в 1770-е гг. у Левицкого очень мало камерных и интимных портретов, но все люди, изображенные им, являются личностями высокой духовной культуры.

Зимой 1773–1774 гг. императрица Екатерина пригласила в Петербург знаменитого философа Дени Дидро. Обласканный русской императрицей, он проживал в это время в доме Льва Нарышкина. Как раз тогда Левицкий портретировал жену Нарышкина, Марию Павловну (сейчас эта работа хранится в Лувре). Скорее всего, тогда же был создан и портрет французского философа. Надо сказать, что Дидро писали многие художники, среди которых можно отметить Ван Лоо, Фрагонара, Перроно, Греза.

Немногих из них Дидро ценил; он полагал, что его голову античного оратора и постоянно изменяющееся выражение его лица сумели изобразить по-настоящему только единицы. Портрет кисти Левицкого нравился Дидро своей интимностью.

На этом полотне, находящемся в настоящее время в Музее искусства и истории в Женеве, Дидро представлен в уютном домашнем халате кирпично-красного цвета. Его голову не прикрывает привычный парик. Мастер не пытается хоть сколько-нибудь приукрасить своего героя; лицо у него усталое и очень немолодое. Быть может, именно так выглядел Дидро, когда возвращался в дом после длительных бесед

с Екатериной. Левицкий навсегда усвоил от своего учителя Антропова трезвый и объективный взгляд на окружающую действительность, а потому не пожелал скрывать ни мешки под глазами, ни старческие складки на шее. И тем не менее это явное свидетельство преклонного возраста не лишает образ философа ни значительности, ни чувства собственного достоинства.

Однако больше всего Левицкий любил изображать именно молодых людей, веселых и оптимистичных, у которых вся жизнь впереди. Таков и портрет Марии Алексеевны Дьяковой (1778). Впоследствии она стала женой архитектора Львова, друга живописца. Дьякова представляется продолжением галереи смолянок. Здесь та же основная тема — восхищение юной жизнью и прославление молодого существа. В то же время несомненно углубление психологической характеристики. В этой картине художник не использует ни танцевальную, ни пасторальную композицию, ни музыкальный инструмент, ни книгу. Дьякова показана словно наедине с самой собой, чувствами и мыслями. Как и в любом другом традиционном русском портрете, этот образ овеян душевной ясностью, чистотой и незамутненностью с легким флером грусти и некоторой меланхолии. Впрочем, облик Дьяковой никак нельзя назвать субтильным. Модель Левицкого — крепкая молодая девушка со здоровым румянцем и плотным телосложением. На этом полотне мастер хотел выразить гармонию души и тела. Психологическая характеристика предельно ясна и соответствует реальности, поскольку в жизни Дьякова отличалась характером сильным и энергичным; она сумела распорядиться своей судьбой сама, и очень решительно.



*Д. Г. Левицкий. Портрет Дьяковой*

В образах Левицкого нет недоговоренности Рокотова, его неуловимости и изменчивости. Герои Левицкого реальны, фактура вещественна, хотя все эти приметы не могут лишить его героев большой поэтичности, как происходит и в портрете Дьяковой. Кроме того, Левицкий склонен сопереживать своим героям; его отношение можно назвать по-настоящему бережным. Без сомнения, автор сопереживает своим персонажам. Именно такое качество было внесено в русскую живопись; оно сменило настроение изменчивости и мимолетности, эфемерной одухотворенности, свойственной рокотовским образам.



Цветовая гамма портрета Дьяковой строится на нюансах двух основных тонов и огромного разнообразия оттенков самой различной светосилы: блекло-зеленого цвета платья, ярко-зеленого банта и ленты, а также нежно-розового — тела, просвечивающего сквозь ткани одеяния. Розовый цвет становится интенсивнее на щеках и в шали и еще сильнее — в цвете губ модели. Зеленью блестят и глаза, которые кажутся чуть влажными; именно такие любил писать художник. Фигура героини словно окутана воздухом и светом.

Приблизительно в это же время мастер выполнил миниатюрный портрет Николая Александровича Львова (конец 1770-х), который являлся, как уже говорилось выше, человеком всесторонне образованным — архитектором, поэтом, музыкантом и фольклористом. Он был душой поэтического объединения Капниста, Державина и Хемницера, являлся большим другом Левицкого и Боровиковского. Львов служил в Измайловском полку простым солдатом, хотя обладал бесчисленными дарованиями. Так, выдающийся голос этого человека сыграл решающую роль в его семейном счастье, поскольку Львов познакомился со своей будущей женой Дьяковой в домашней опере. История любви этих людей была очень романтичной, но, впрочем, совсем в духе того времени. Дьякова и Львов поженились тайно, поскольку родители девушки не хотели давать согласия на брак своей дочери с ничем не приметным, небогатым дворянином. Пока брак хранился в тайне, Дьякова жила в родительском доме, а Львов обучался за границей.

Через несколько лет секрет раскрылся, а родителям не оставалось ничего другого, как признать союз своей дочери со Львовым. Между прочим, Дьякова была одной из дочерей обер-прокурора Сената, и две ее сестры вышли замуж за поэтов: Александра Алексеевна — за Капниста, Дарья Алексеевна – за Державина.

В 1779 г. Львов написал стихотворение «Завистникам нашего счастья», в котором говорил:

Нет, не дождаться вам конца,
Чтоб мы друг друга не любили,
Вы говорить нам запретили,
Но, знать, вы это позабыли,
Что наши говорят сердца.

Влюбленные оказались правы в своей твердости, поскольку их брак на самом деле оказался счастливым.

Главным в портрете Львова является объемность форм и мастерская светотеневая лепка.

Колористическая целостность достигается в сочетании голубовато-зеленых и оливковых оттенков с желто-розовыми. Поскольку портрет миниатюрный, он отмечен некоторой эскизностью, и зритель может видеть, как красно-коричневый грунт просвечивает в волосах, шарфе и кафтане. Новым для живописной композиции XVIII столетия является оригинальная постановка фигуры в стремительном и резком развороте.

Подобное свободное движение создает эффект непринужденной беседы со зрителем, тем более что рот персонажа едва приоткрыт. Такой прием Левицкий использовал еще раз, когда исполнял портрет А. С. Протасовой (этот прием станет популярным в портретной живописи XIX столетия). Сам Львов был в таком восторге от своего портрета, что не замедлил написать эпиграмму:

Скажите, что умен так Львов изображен?
В него с искусством ум Левицкого вложен.

Среди всех работ Левицкого 1770-х гг. несколько особняком стоит портрет, на котором изображен либо: старый священник, либо отец художника.

Левицкий был учеником Антропова; его наставник не раз говорил, что не любит изображать молодые лица, так как все они напоминают ему кукол. Антропов всегда предпочитал стариков с приметами времени и жизненным опытом, нашедшим отражение в их чертах. Левицкий же всю жизнь старался сложить гимн юности и юной радости молодых людей. Некоторые старческие лица, как на портрете Васильевой, являются чем-то исчерпанным, «как обесцвеченная и почти изжившая себя материя» (О. Евангулова).



*Д. Г. Левицкий.*
*Портрет неизвестной*



По-иному выполнен портрет старого священника. Герой, изображенный на картине, вызывает у зрителя чувство острой щемящей жалости; поэтому некоторые искусствоведы полагают, что живописец написал своего отца, хотя тот и умер за десять лет до этого. По настроению и особой энергии светотеневой лепки данное произведение часто сравнивается с полотнами Рембрандта, представляющими стариков. В портрете старого священника великолепно отражены терпение, кротость и мудрое примирение с неизбежной быстротечностью, бренностью земной жизни. 1780-е гг. стали периодом славы Левицкого. За эти десять лет он успел создать галерею портретов, на которых был представлен весь светский Петербург. Даже в камерных портретах все более усиливается тенденция к трезвой оценке своего персонажа. Психологическая характеристика отдельной личности становится все более обобщенной, а на первый план выдвигаются типичные черты. Левицкий по-прежнему – великий живописец и тонкий психолог, но по отношению к своему персонажу он стремится занимать сторонюю позицию простого наблюдателя.

В результате отмечается неизбежное единообразие приемов: одинаковые улыбки, чересчур яркий румянец на щеках, постоянное использование лессировок, один и тот же прием расположения складок. Поэтому настолько похожи друг на друга совершенно неодинаковые персонажи, как, например, жизнерадостная и легкомысленная барыня Е. А. Бакунина (1782) и чопорная, сдержанная Доротея Шмидт (начало 1780-х).

Если сравнить рокотовский портрет Орловой с копией Левицкого (1782–1783), то, несмотря на оставшуюся неизменной композицию в овале, основные приметы модели (орден Святой Екатерины на груди),

у Левицкого все гораздо определеннее: и пластика, и силуэт, и ритм, и колористическое решение. Даже в выражении лица нет больше ни незащищенности, ни поэтичности Рокотова. Эту копию Левицкий исполнял после смерти графини Орловой. Позже с этого портрета Левицкого Берсенев сделал гравюру и поместил стихи Державина:

Как ангел красоты, являемый с небес,
Приятностьми она и разумом блистала.
С нежнейшею душой геройски умирала,
Супруга и друзей повергла в море слез.

В этот период все больше укрепляются классицистские принципы в живописном искусстве, а потому в картинах Левицкого усиливается тенденция к четкости пластических объемов и определенности линейных контуров, гладкости живописной техники. Интересно, что при всем этом усиливаются и черты, роднящие Левицкого с Антроповым: художник старается приблизить лицо к краю холста, подчеркнуть объемы, а на щеках изобразить яркий румянец. Это ни в коей мере нельзя считать простым подражанием, поскольку в своем мастерстве Левицкий превзошел учителя; его пространство намного искуснее вылеплено, а фон кажется заполненным воздухом. Здесь можно вести речь скорее не о живописной традиции, а об особенностях мироощущения.



*Д. Г. Левицкий. Портрет Губаревой*

Среди портретов 1780-х гг. можно отметить и несомненные творческие удачи художника, одной из которых по праву считается портрет И. М. Долгорукого. На нем герой изображен в тот год, когда его, армейского прапорщика, перевели в Семеновский полк. Как раз в соответствующем мундире изображает Левицкий своего героя.

Лицо Долгорукого откровенно некрасивое, с толстыми губами



(сколько насмешек из-за этого вынес за свою жизнь бедный прапорщик, которого постоянно называли то «губаном», то «разиней», как он сам вспоминает в мемуарах «Капище моего сердца»). Психологическая характеристика, данная автором герою, вполне соответствует самоопределению Долгорукого: «Темперамент мой казался флегматическим, но, напротив того, я был холерик. Душевно открыт, но горяч и страстен, а более всего упрям».

Молодой человек, изображенный на полотне, задумчив и кажется глубоко ушедшим в собственные мысли. Он представляется настолько открытым, что невольно заставляет вспомнить портреты смолянок. Долгорукий так же тонок душевно и умен, как и Дьякова или Львов. Кстати, к их литературному кружку он был действительно близок. Что же касается колористического решения, то эта картина напоминает произведения Левицкого 1770-х гг. своим сочетанием зеленоватых, голубых и жемчужно-серых нюансов с розоватыми. Композиция традиционна: фигура представлена в трехчетвертном развороте с ясной световоздушной средой, окутывающей голову, которую выделяет из общего фона немотивированный источник света.

Из галереи портретов Левицкого 1780-х гг. выделяются два, которые нельзя назвать камерными. Это изображение дочери живописца, Агафьи Дмитриевны, который чаще называют «портретом Агаши» (1783). Картина исполнена в традициях сентиментализма и писалась в год свадьбы Агаши с «сенатской типографии директорским помощником коллежского секретаря» А. М. Андреевым. Возможно, это полотно являлось программным в «классе домашних упражнений», поскольку соответствует исполняемым в этом классе типичным произведениям со всеми их характерными приметами, каковыми можно считать изображение женщины в национальном русском костюме с непременными свадебными атрибутами — хлебом и солью на столе.

Характерный поколенный срез, интерьер и праздничный нарядный костюм делают этот портрет по сути парадным. Как всегда, Левицкий великолепно передает фактуру материалов. Смело сочетаются бирюзовый сарафан и розовая душегрея.

Некоторые исследователи называли руки Агаши близкими по письму к ренуаровским героиням. Тем не менее здесь уже нет прежнего обаяния, так свойственного ранним портретам Левицкого, и это выглядит

странно, если помнить, насколько близка автору именно эта героиня. Румяная Агаша кажется неживой фарфоровой куклой; сама же картина скорее похожа на иллюстрацию к сентиментальному роману.

Другой портрет показывает Фавста Петровича Макеровского в маскарадном костюме (1789). Этот персонаж — девятилетний мальчик, которого ждет впереди карьера военного: служба в Конной гвардии и в Невском мушкетерском полку. В 1812 г. он станет участником народного ополчения, затем будет работать специалистом по горному делу в Московском горном управлении.

Макеровский изображен в бархатном кафтане, перехваченном широким поясом с большим бантом. Персонаж размещен на фоне ночного неба и непонятной серовато-зеленой темноты со всполохами света. Особенно резко на полотне вспыхивает красный цвет, повторяющийся несколько раз в развевающемся плаще, помпонах обуви, в пере, украшающем шляпу, и становящийся несколько спокойнее в панталонах. Этот красный цвет, сам по себе достаточно тревожный, да к тому же еще и усиленный далеко не нейтральным фоном, свинцовым и давящим, где располагается маленькая и такая одинокая разряженная фигурка, не создает ощущение праздника, а вызывает смутное беспокойство.

Некоторые искусствоведы усматривали в описываемом портрете проявление первых признаков романтизма, хотя это представляется достаточно спорным, поскольку в данном случае нет единства с природой, нет и противоборства. Лицо персонажа нейтрально, на нем нельзя прочитать никаких эмоций. В то же время для произведения романтического искусства обязательны резкие контрасты и аналогичная смена чувств и эмоций.

Эти два полотна ознаменовали собой новый этап не только в творчестве Левицкого, но и в истории портрета, поскольку мастер сумел ввести в живопись его новый тип — промежуточный между камерным и парадным.

Подобно парадному портрету, здесь можно увидеть тот же блеск, особое внимание к праздничному костюму, а также персонажей вполне определенного социального статуса.

В то же время многие детали для парадного портрета совершенно нехарактерны, как, например, изображение часто вписанных в овал поясных фигур, немногочисленность аксессуаров. Главной же чертой остается полное отсутствие романтизации героя, как и стремления проникнуть в его тайную духовную жизнь.



Продолжает галерею подобных портретов изображение Прасковьи Николаевны Репниной и одна из самых замечательных картин Левицкого — «Портрет Урсулы Мнишек» (1781). Урсула Мнишек, в девичестве Замойская, была женой литовского коронного маршала и племянницей польского короля Станислава Понятовского. Эта женщина отличалась острым умом, широкой образованностью; она интересовалась литературой и оставила после себя очаровательные мемуары. Наконец, Урсула Мнишек была просто блестящей светской дамой. Для своего портрета живописец выбрал именно последнее качество этой женщины и показал ее только как изумительную светскую львицу.

Подобным же образом, то есть очень однозначно, трактуется и портрет актрисы Анны Давиа Бернуцци, «первой певицы оперы-буфф и второй певицы серьезной оперы». Эта женщина с 1782 г. выступала на сценах петербургских театров. Она разорила А. А. Безбородко, человека, занимавшего в государстве высокий пост; за это актрису на время выслали из Петербурга.

На портрете Анна Бернуцци предстает в образе прекрасной садовницы, однако ни легкомысленная соломенная шляпка, ни корзинка с цветами, ни банты, ни кружева не могут сообщить ей ни свежести, ни очарования. Ее густо нарумяненное лицо с черными бровями кажется хитрым и исполненным жестокой силой и энергией, что в полной мере характеризует женщину как авантюристку. Портрет декоративен до изощренности; живописное мастерство Левицкого находится на небывало высоком уровне.



*Д. Г. Левицкий.*
*Портрет Урсулы Мнишек*

Некоторые искусствоведы усматривают в этих портретах отда-

ленное сходство с рокотовской манерой письма, поскольку в обоих случаях показана светская легкая полуулыбка, такие в сумраке волосы и чуть прищуренные глаза, только не миндалевидные, а навыкате, «рачьи», блестящие.

Как и прежде, между зрителем и персонажем и между автором и его героем словно существует невидимая преграда, но, несмотря на это, картины написаны сильно и живо, очень своеобразно. Декоративность в этих работах кажется избыточной, письмо гладкое, похожее на эмаль, колорит поражает своей красочностью.

В 1780-е гг. художник много работал над парадными портретами. Конечно же, главной моделью была сама императрица. На протяжении всей творческой жизни Левицкий изображал ее много раз, начиная с триумфальных ворот, над которыми он работал совместно с Антроповым в 1762 г. Мастер писал Екатерину и в 1770 г., представив ее в народной красной одежде. Этот заказ Левицкий получил от шпалерной мануфактуры. Еще несколько раз художник рисовал государыню по личным заказам придворных, делал копии с портретов иностранных живописцев.

Наибольшей известностью среди современников пользовалась картина, на которой императрица изображена в облике законодательницы: «Екатерина II в храме богини Правосудия» (1783). Этот сюжет неоднократно повторял сам автор и прочие мастера. Друг Левицкого Державин описывал это полотно в оде «Видение Мурзы». Работа выполнялась по заказу Львова. Екатерина представлена как «первая гражданка отечества», которая призвана служить законам.

Во времена Левицкого просвещенные люди считали императрицу олицетворением образа идеального, передового во всех отношениях монарха, который видит свое предназначение в том, чтобы разумно управлять державой.

В целом портрет написан в чисто классицистической традиции, чему способствует и его аллегорический язык. Характерным указующим жестом императрица показывает на алтарь, на котором курятся маки как античный символ покоя и сна. Следовательно, глядя на картину, зритель должен уяснить, что покой и сон чужды государыне, поскольку всю себя она отдает на алтарь беззаветного служения отечеству. Над Екатериной возвышается статуя Правосудия, у ее ног расположился орел как символ мудрости и власти от Бога. В проеме колонн изображен корабль, свидетельствующий о России как о морской державе.



После появления полотна поэт И. Ф. Богданович воспел его в стихах, помещенных в «Собеседнике любителей российского слова». Левицкий написал Богдановичу ответ, в котором постарался раскрыть содержание картины: «Середина картины представляет внутренность храма богини Правосудия, перед которою, в виде Законодательницы, Ее Императорское Величество, сжигая на алтаре маковые цветы, жертвует драгоценным своим покоем для общего покоя. Вместо обыкновенной императорской короны увенчана она лавровым венцом, украшающим гражданскую корону, возложенную на главе ея. Знаки ордена Святого Владимира изображают отличность знаменитою за понесенные для отечества труды, коих лежащие у ног Законодательницы книги свидетельствуют истину. Победоносный орел покоится на законах, и вооруженный перуном страж рачит о целостности оных. Вдали видно открытое море, а на развевающемся российском флаге изображенный на военном щите Меркуриев жезл означает защищенную торговлю».

Собственно говоря, композицию картины никак нельзя было назвать новой, поскольку в Европе она была разработана в XVI–XVII столетиях. В России достижения западноевропейских мастеров воспринял учитель Левицкого Антропов в своих парадных портретах, представляющих Елизавету Петровну, Петра III и Екатерину II. Колористическое решение полотна построено на преобладании локальных холодных цветов, формы отличаются скульптурностью, пластика нарочито подчеркнута, планы можно выделить предельно четко, а живописное письмо — сухо и рационально, в традициях зрелого классицизма.

Достаточно близко к такой живописной системе выполнен портрет Александра Дмитриевича Ланского (1782). Этот человек в течение очень недолгого времени находился в фаворе у императрицы. На картине ему 22 года; он облачен в мундир генерал-майора инженерных войск с орденом Белого Орла, на шее красуется орден Святого Станислава.

Свою карьеру бедный смоленский дворянин Ланской начинал как простой армейский офицер. В 1779 г. он был назначен адъютантом Потемкина, вскоре — флигель-адъютантом. В 1780 г. Ланской — камергер, генерал-майор, шеф Смоленского драгунского полка. Императрица осыпала своего фаворита милостями и орденами, однако, к чести Ланс-

кого, он совсем не стремится вмешиваться в государственные дела и не испортил высокомерием свой характер. Этот достойный человек много занимался, наверстывая упущенное в молодости, внимательно изучал историю и литературу. Его страстью было коллекционирование произведений искусства, главным образом камей. Императрица, обращаясь в письме к своему конфиденту Гримму, просила прислать камею для Ланского, прибавляя при этом, что Александр Дмитриевич, получив такое произведение искусства, непременно от счастья «будет прыгать как коза», а его прекрасные глаза доставят истинное удовольствие, поскольку будут «сиять как звезды».

Этот портрет заказала Левицкому сама Екатерина; исполнение его выдержано в духе типичных европейских парадных портретов. Автор располагает своего героя около скульптурного бюста императрицы; в качестве фона служат колонна и драпировка, сквозь которые виден присущий произведениям подобного рода проем в небо. На зеленовато-оливковом фоне очень декоративно смотрится одежда Ланского, в которой преобладают красный, голубой, белый и золотой цвета. Однако лицо персонажа совершенно невыразительно; от него словно веет холодом, что красноречиво свидетельствует: этот герой оставил автора равнодушным, нисколько не затронул его души, не взволновал. Портрет хранился в Эрмитаже, пока Николай I не удалил его из собрания, стараясь забыть позорный эпизод из жизни своей бабки (в период увлечения Ланским императрице перевалило за пятьдесят лет). Затем картина хранилась в семье родственников Ланского, после чего через какое-то время вновь очутилась в дворцовой коллекции, в музее императора Александра III.

В новом, XIX, столетии Левицкий больше не работал. Свои последние значимые произведения он создал в 1790-е гг.

Между прочим, Рокотов также прекратил писать картины в это же время. Левицкий создал ряд работ, которые представляют членов масонской ложи, как, например, «Портрет неизвестного молодого человека со сфинксом». Однако лучшими полотнами этого времени по праву считаются портреты семейства Воронцовых, очень близкого художнику. В конце 1780-х гг. Левицким был исполнен портрет Артемия Воронцова, который стал впоследствии крестным отцом Пушкина и владельцем знаменитого Воронцовского дворца в Петербурге. Писал художник и портрет жены Воронцова, Прасковьи Федоровны, в девичестве Квашниной-Самариной. Около 1790 г. появились портреты их детей, старших – Марии и Анны, и младших – Екатерины и Прасковьи.



И Мария, и Анна прожили долгую жизнь, обе окончили ее в Италии, став католичками. Екатерина и Прасковья остались в России. Екатерина служила в качестве фрейлины великой княгини Анны Федоровны. Прасковья с отличием окончила Смольный институт и вышла замуж за богатого откупщика, чтобы спасти от разорения свое семейство.

Но на портретах Левицкого все эти персонажи — еще маленькие девочки. Они словно возвращают стареющего живописца в его молодые счастливые годы, и он вновь поддается непобедимому очарованию юности, душевной чистоты и ничем не замутненной радости жизни. У всех детей широко открытые светящиеся глаза, а выражение лица исполнено доверчивости и доброжелательности, словно от жизни и людей они могут ждать лишь хорошего. В этих портретах прекрасно отражен русский славянский тип лица и типично национальный характер персонажей.

И это правда, поскольку виден разительный контраст при сопоставлении этих работ с портретами великих княжен, детей Павла Петровича и Марии Федоровны. Этот царский заказ стал для Левицкого последним. Все портреты великих княжен — Елены, Александры, Екатерины и Марии — выполнены в 1790-е гг. Эти дети того же возраста, что и Воронцовы. Естественно, различий в этих портретах много. Так, княжны облачены в бальные платья с орденами Святой Екатерины дам большого креста, тогда как на Воронцовых зритель видит домашние, несколько небрежно написанные платья. На лицах княжен отражается гордость и сословное высокомерие, но главное отличие все же в том, что они являют собой совсем иной национальный тип. Их можно назвать хорошенькими немочками, принцессами, но никак не царевнами. И действительно, в этих детях не было ничего русского. Другое решение образов логично повлекло за собой иную поэтику. Живописное письмо — сглаженное и напоминает манеру иностранных мастеров. Только один из этих портретов по-настоящему близок к образу Прасковьи Воронцовой. Это картина, изображающая самую младшую из великих княжен, Екатерину. Девочка искренна, чиста, наивна и очаровательна.

Ни время, ни этикет еще не успели наложить на нее свой отпечаток, и жизнерадостность так и светится в глазах этого маленького поэтичного существа.

Левицкий, пожалуй, лучше остальных мастеров сумел выразить образы золотого века. Этот мастер отвечал на запросы своей эпохи и умел говорить ее стилем.

Он целиком и полностью являлся человеком XVIII столетия, однако чуткий, как и всякий художник, он не мог не слышать требований нового века. Старый, больной и почти совершенно потерявший зрение, Левицкий постарался ответить на запросы новой эпохи. Примером может служить портрет Анны Степановны Протасовой (1801), камер-фрейлины и конфидентки императрицы, которая осталась в фаворе даже при Павле и получила по его милости графский титул. В композиции как бы предполагается разговор со зрителем благодаря развороту фигуры, жесту и выражению лица (первые отзвуки подобного письма прозвучали в портрете Львова). Такая манера предвосхитила собой стиль, свойственный романтическому портрету.

Следующий выдающийся мастер XVIII столетия — *Владимир Лукич Боровиковский* (1757–1825). До нашего времени не дошло никаких воспоминаний об этом живописце. В XIX в. Павел Свиньин в своей работе о «достопамятностях» Петербурга упоминает Рокотова, Левицкого и Боровиковского как представителей старой живописной школы, противопоставляя их новой школе Кипренского. В то время Боровиковский был известен как автор икон Казанского собора и портрета императора Павла. Началось изучение творчества этого мастера со статьи В. Григоровича «О состоянии художеств в России», опубликованной в «Северных цветах» (1826). А. Бенуа даже временами отдавал предпочтение Боровиковскому перед Левицким. Так, он писал: «Самая живопись Боровиковского, его кисть, его система накладывать краски, если и не обладали той неуловимой тонкостью и эмалеватостью, которыми в лучший свой период отличался Левицкий, все же были сами по себе великолепны; где нужно, он втирал краску, — и там невозможно уловить его работу, местами щеголял размашистым и гибким письмом, а то сдерживал себя, со вниманием оттенял нежные отливы материи, с фокуснической ловкостью отчеканивал (например, в звездах, бриллиантах) каждый мазок». В целом Бенуа считал талант Боровиковского самобытным, оригинальным и чисто русским.

Боровиковский родился в Миргороде (Малороссия) в семье потомственных военных и знаменитых иконописцев, которым было пожалова-



но дворянство. С детства он учился иконописи у отца, писал самостоятельно иконы и портреты. Однажды талантливого мальчика заметил Львов, состоявший в свите императрицы, когда та проезжала через Украину в Тавриду. Тогда Боровиковский написал два панно, которые должны были украшать комнаты путевого дворца, предназначенного для Екатерины.

С 1788 г. живописец поселился в Петербурге. Восемь лет он провел в семье Львовых, в построенном главой семьи Почтовом стане. Подобно Левицкому, он навсегда покинул родную Украину. Художник никогда не был связан с Академией художеств и не состоял на государственной службе.

Совершенствовался в живописном искусстве Боровиковский в кружке Державина и Львова, куда, кроме них, входили: композитор Фомин, поэты Хвостов, Муравьев, Капнист, архитектор Хвостов и прославленный Левицкий, который и преподал художнику первые уроки живописного мастерства. В кружке собирались сторонники учения Руссо, а потому идеи членов этого объединения способствовали распространению сентиментализма в России и, в частности, проявлению их в творчестве Боровиковского.

Вслед за Левицким талантливый живописец сблизился с Новиковым и статс-секретарем Академии художеств Лабзиным. При их посредстве художник вступил в масонскую ложу. Все это время он вел замкнутый образ жизни, заводить семью не спешил. Боровиковский постоянно тосковал по оставленной родине и часто в одиночестве занимался игрой на гуслях. Однако, несмотря на это, он никогда не решался оставить Петербург. Работал живописец много и плодотворно, так как с детских лет приучился ценить каждую минуту. В послании к своим родным он писал: «Мне потерять час превеликую в моих обязанностях производит расстройку». Художник постоянно искал какое-то откровение, в последние годы жизни — братство и духовное взаимопонимание, а потому вступил в так называемый «Духовный союз» — в мистическую секту Татариновой, которая проводила собрания в Михайловском замке. Тем не менее ни братства, ни дружбы он не обрел, а был только до глубины души разочарован. В дневнике он отмечал: «Все мне чужды.. Одно высокомерие, гордость и презрение». Мистические настроения живописца нашли отражение в его творчестве. В последние годы жизни он исполнил ико-



*В. Л. Боровиковский. Портрет Д. Г. Левицкого*

ны для одной из церквей Черниговской губернии, в которых ясно просматривается чуждая русскому духу тенденция в религиозной живописи, которая под кистью Боровиковского приобретает откровенно мистический характер.

Боровиковский начал учиться живописному мастерству у Левицкого и Лампи Старшего. Григорович отмечал: «Подружился с Левицким, воспользовался у сего последнего тем, что было согласно с его собственным вкусом». Эти живописцы на самом деле по духу были очень близки друг другу. Доказательством может служить портрет, написанный Боровиковским в 1797 г. С этой картиной Боровиковский не расставался никогда, до конца жизни.

Огромную роль в судьбе Боровиковского, без сомнения, сыграл Львов. Только благодаря ему художник попал в Петербург и получил свои первые заказы. Это были иконы для церквей, как правило, выстроенных по проектам Львова. С 1790 по 1792 г. живописец украсил 37 иконами Борисоглебский собор в Торжке. До наших дней из этих икон дошла только одна, выполненная маслом на картоне. Эта «Притча о мудрых и неразумных девах» свидетельствует о влиянии творческой манеры Левицкого.

В 1793–1794 гг. Боровиковский украшал иконами собор Святого Иосифа в Могилеве. Он очень далек от древнерусских канонов. Эта живопись яркая, прославляет красоту земной жизни. Иконы блестят и сверкают, что откровенно противоречило традиции, но, наверное, отвечало требованиям того времени и отражало мировоззрение человека XVIII столетия. Таких икон было написано восемь, но сохранилось до сегодняшнего дня четыре. Помимо икон, живописец украшал росписями и церковный свод.



Художественная манера Боровиковского формировалась в то время, когда в Петербурге наравне с искусством классицизма развивался сентиментализм, а потому в историю живописи 1790-х гг. он вошел как создатель сентименталистского портрета. Первые его работы были миниатюрные, исполненные чаще всего маслом на картоне. Некоторые произведения художник создавал на цинке, меди, кости и дереве. Именно так выполнены портреты: архитектора А. А. Менеласа и поэта В. В. Капниста (оба — 1790), Г. Р. Державина (конец 1794 — начало 1795), «Лизынька и Дашинька» (1795). В этих произведениях рациональное начало отступает на второй план и воспеваются человеческие чувства. Так, поэт Капнист, пребывая словно в забытьи, мечтает у скульптурного бюста своей супруги Сашеньки. Поэт показан на фоне идиллического деревенского ландшафта, где даже дворовые девушки Лиза и Даша похожи не на служанок, а на героинь из сентиментального романа. Такие девушки могут лишь вздыхать о любви тихими лунными ночами, играть на арфе или танцевать вальсы.

Благодаря влиянию сентиментализма в обществе вдруг с невиданной силой проявилась ностальгия по умиротворенной деревенской жизни, зеленым березкам и полевым цветам. В прошлом остались рассудочность и строгие нормы нравственных воззрений. Стала высоко цениться неповторимость отдельной человеческой личности, ее эмоциональность, способность глубоко чувствовать. Главным в сентиментализме был призыв к действенному состраданию. Капнист утверждал: «Кручина обо всех – чувствительности дар». В это время Боровиковский создает ряд миниатюр, соответствующих чувствительному настроению сентиментализма. Живопись художника — эмалевая и будто фарфоровая с преобладанием блеклых оттенков.

Боровиковский активно участвует в жизни кружка Державина и Львова. Последний проявляет неподдельный интерес к народной жизни, к русскому народному творчеству, выпускает в свет свою поэму «Добрыня» и издает сборник народных песен. Боровиковский полностью разделял взгляды Львова.

В его живописи появились идиллические пасторальные образы. Таков портрет торжковской крестьянки Христиньи (1795), которая была в доме Львовых кормилицей. Этот образ не содержит социальных примет; трогательный и чистый, он исполнен чувства ласкового и грустно-

го созерцания. Основное настроение картины можно определить как глубокое сочувствие и сопереживание.

В первой половине 1790-х гг. Боровиковский обращается к миниатюре еще и потому, что отторжение у него вызывает официальный парадный портрет. Художник ищет выражения в искусстве простоты и естественности, но никак не канонов и предписанной патетики. Между прочим, и в литературе этого времени также бурно развиваются малые жанры — такие, как романс, лирическое послание, письма, дневники. Считается, что только малый жанр способен передать тайную жизнь души, отразить все разнообразные оттенки человеческих эмоций.

Боровиковский первым перенес принципы миниатюрного письма в большой портрет, который выполняется маслом на холсте. Первым произведением, написанным в таком духе, стал портрет жены архитектора Филиппова, Ольги Кузьминичны (1790). Это полотно осталось неоконченным. Оно написано робко, однако чувствуется, что человек, создающий такую картину, твердо уверен в правильности своей концепции. Женщина показана в утреннем одеянии; ее волосы распущены и кажутся непричесанными «как будто» (в это время в моде были английские парки, тоже «как будто» невозделанные). Модель расположена на фоне ландшафта; в руке ее цветок. Вероятно, в этой работе сказалось влияние традиций английского портрета, но знаменательно уже обращение живописца к изображению созерцательности, далекой от светской суеты. Мастер отобразил на своей картине новый эстетический идеал.

Со временем возник и некоторый шаблон, что было естественным. Писал художник всегда женщин с поясным и гораздо реже с поколенным срезом фигуры.

Все они используют в качестве опоры какую-либо тумбу или дерево, а в руке держат цветок или плод. Изображаются модели на фоне природы, благодаря чему можно выгодно показать героиню на стыке темного и светлого, причем светлое — это небо, а темное — кроны деревьев. Порой повторяются даже одеяния женщин, как, например, в портретах Скобеевой (вторая половина 1790-х) и Е. Н. Арсеньевой (1796). Здесь основными атрибутами являются белое платье, жемчужный браслет и яблоко в руке.

Эти работы отличаются своими пластическими формами, великолепной живописью и прозрачностью атмосферы. Что же касается образов,



то они совершенно различны. Екатерина Арсеньева была дочерью боевого генерала. Она изображена веселой и легкомысленно-кокетливой, в соломенной шляпке и с яблоком в руке. Модель символизирует этакую русскую Венеру, задорную и курносую. В это время подобная тема пользовалась популярностью: композитор Фомин написал оперу «Золотое яблоко», Львов — текст к опере «Парисов суд», причем во всех этих сочинениях сквозила все та же ирония, что и в портрете Боровиковского.

Имя Скобеевой история для нас не сохранила. Она родилась в семье моряка Балтийского флота и воспитывалась у «государственного человека» Д. П. Трощинского. Лицо Скобеевой привлекательно, но мужеподобно. Можно сказать, что эта женщина обладает решительным и смелым характером. Художник оказался прав: Скобеева сумела сама распорядиться своей жизнью, она вышла замуж за бедного смоленского дворянина Скобеева, не пожелав поставить в известность опекуна.

Среди портретов 1790-х гг. выделяется своим чарующим обаянием изображение Марии Ивановны Лопухиной (1797). Она была дочерью генерала И. А. Толстого и сестрой Федора Толстого — «американца», знаменитого дуэлянта. Цветовую гамму картины составляют блеклые холодные голубоватые и зеленоватые тона. Здесь, как, пожалуй, нигде, проявились все характерные черты индивидуального художественного почерка Боровиковского. Краски — эмалевые и почти прозрачные; мастер широко использует лессировки. Излюбленные цветовые комбинации художника — сочетание белого с розовым и голубым, жемчужно-серого с бледно-пунцовым, слоновой кости с тусклым золотом. Оттенки этих основных цветов неясные, перламутровые или дымно-лиловые. В отличие от всех мастеров этого времени Боровиковский предпочитал использовать для работы белый грунт.

На первый взгляд кажется, что портрет Лопухиной связан с традициями начала XVIII столетия, но в нем нет ни сухости, ни трезвости; он непосредствен и мягок по настроению, построен на почти неуловимых линейных ритмах и тончайших градациях света и тени. Все части этой работы находятся между собой в гармонии и соподчинении.

Образ героини исполнен благородства и возвышенности. Яков Полонский написал замечательные стихи «К портрету Лопухиной»:

Она давно прошла, и нет уже тех глаз,
И той улыбки нет, что молча выражали
Страданье — тень любви, и мысли — тень печали.
Но красоту ее Боровиковский спас.
Так часть души ее от нас не улетела,
И будет этот взгляд и эта прелесть тела
К ней равнодушное потомство привлекать,
Уча его любить, страдать, прощать, молчать.

Сентиментальные традиции не обошли стороной даже изображения императрицы. В 1795 г. Боровиковский исполнил портрет государыни на прогулке в Царскосельском парке. Эта картина писалась не по личному заказу Екатерины. Боровиковский хотел испытать возможности своего дарования и быть представленным во дворец. Львов разработал идею и концепцию этого портрета. Императрица ознакомилась с работой живописца, но не одобрила ее; возможно, сказалось к тому же и ее недовольство Державиным, который воспел Суворова в оде «Песнь Ея Императорскому Величеству Екатерине II на победы графа Суворова-Рымникского». За этот портрет Боровиковский в результате удостоился только звания назначенного, но отнюдь не академика, о чем так мечтали все члены кружка Львова — Державина.

Для того времени портрет императрицы действительно был необычным. Екатерина показана гуляющей в Царскосельском парке; на ней шлафрок и чепец, у ног — любимая левретка. Она больше не античная богиня, не Фелица, но напоминает скорее простую помещицу из какой-нибудь Казани. Кстати, как раз в таком обличье вывел Екатерину и Пушкин в своей «Капитанской дочке».

Прошло всего десять лет, но образ государыни претерпел кардинальные изменения — от классицистической «Екатерины-законодательницы» до сентиментального образа близкой и всем понятной жительницы сельской местности.

С конца 1790-х до начала 1800-х гг. Боровиковский находился на пике популярности. Этот период отличался небывалой плодотворностью. В 1797 г. художник получил наконец долгожданную премию в академическом конкурсе за портрет Бутурлиных. Его буквально засыпали заказами. Подобно Левицкому, Боровиковский успел написать портреты всей петербургской знати, включая и царские. Тем не менее в настоящее время ценятся лишь те портреты, что лучше всего представляют гражданский идеал той эпохи и высокий духовный подъем, свойственный первым двум десятилетиям XIX в. В этот период художник писал уже не только женские портреты.



С особенной силой его талант проявился именно в изображениях мужчин — царей, придворных, политиков, военных, духовенства. В этих работах Боровиковский умело применяет традиционность композиции и правдивость психологической характеристики образа. Интересно, что эти глубоко индивидуальные персонажи превращаются в типичных героев того времени. Таков, например, портрет статс-секретаря Екатерины, члена Государственного Совета Д. П. Трощинского (1799). К нему замечательно подходит характеристика, данная А. Грибовским в «Записках»: «С умом обширным и образованным, с сердцем чувствительным и твердостью духа Трощинский соединял особенную любезность; бедные оплакивали в нем своего благодетеля». Портрет суворовского генерала Ф. А. Боровского (1799) показывает человека с чувством большого самоуважения и достоинства и, кроме того, по-настоящему великодушного.

Художник создал и целую галерею парадных портретов. Это изображение Павла I (1800) в порфире и далматике, выполненное специально для конференц-зала Академии художеств. Полотно отражает истинную сущность человека, который упоен собой и уверен в своей избранности и исключительности.

Это портрет персидского принца Муртазы Кули-хана (1796), который был изгнан из своей страны и обрел в России вторую родину. Наконец, это портрет Александра Борисовича Куракина, которого Боровиковский написал рядом с бюстом императора Павла работы Шубина и на фоне Михайловского замка.

В данных произведениях больше нет так свойственного Боровиковскому буйства красок; художник отказался от этого приема совершенно безболезненно. Вместо разнообразия расцветок он создал истинно изысканную колористическую гамму, в которой преобладают серый цвет (бархатный кафтан Трощинского), красный (орденские ленты), оливковые нюансы фона. Портрет персидского принца построен на контрастах белого лица, иссиня-черной бороды и красного кушака. Своеобразие колорита в портрете Боровского создает сочетание синего мундира, золотого шитья, серого меха и красной ленты. В этих полотнах многое роднит

Боровиковского с Левицким, и прежде всего это мир вещей, который предстает во всем своем разнообразии, блистает, сверкает; даже материалы кажутся россыпями драгоценных камней.

Однако подобное многообразие мира вещей нисколько не мешает восприятию образов, представленных на полотне, и не отвлекает зрителя от восприятия душевного мира персонажей. Боровский показан серьезным и очень будничным; в глазах персидского принца сквозит затаенная тоска по родине. Угадывается несколько мрачный характер Трощинского на портрете. Этот высокопоставленный человек был сыном полкового писаря; грамоте его обучал дьячок. Кто бы мог подумать, что Трощинский сможет подняться до самых вершин служебной лестницы, стать министром и членом Государственного Совета. В картине, изображающей Павла I, изощренность фантастически изысканного антуража только усиливает впечатление слабости и тщедушности хилого тела персонажа. Портрет Куракина по колориту поистине царственный, но это сочетание красного, синего, белого и золотого не может заслонить высокомерной усмешки опытного царедворца, а выражение привычной любезности на холеном лице не скрывает хитрости и лукавства. Эти портреты настолько декоративны и импозантны, что хочется назвать их парадными в лучшем смысле этого слова.



*В. Л. Боровиковский. Портрет князя А. Б. Куракина*

Начало XIX столетия отмечено восшествием на престол Александра I. В обществе проявились тенденции устремления к высоким и возвышенным идеалам, словно все чувствовали близость неизбежного обновления жизни. Во Франции произошла кровавая великая революция, напугавшая всю Европу; но все это лишь усиливало интерес прогрессивного дворянства к либеральным обещаниям молодого царя, которого называли «Благословенный». Россия чувствовала сопричастность ко всему европейскому миру, особенно перед наполеоновскими войнами 1812–1814 гг. Из Франции шло веяние откровенно утопических идей об уничтожении классовых различий, о жизни людей разных слоев в согласии и любви на основе нравственного долга перед родиной и семьей как одной из составляющих общества.



В такой атмосфере, естественно, возникла новая волна классицизма, который получил название неоклассицизма. Особенно ярко его тенденции проявились в архитектуре и чуть меньше — в живописи.

Начало XIX столетия обозначилось не только высшей точкой в творчестве Боровиковского, но и появлением новых веяний в его творческой манере. Художник не мог не воспринять общественные настроения и откликнулся на них, в результате чего его портреты приобрели большую определенность характеристик, строгую пластичность и скульптурность форм. Тонкому и мягкому до изнеженности колориту на смену пришли плотные объемы и звучность цветов.

Переходный этап в творчестве живописца ознаменовал портрет сестер А. Г. и В. Г. Гагариных (1802). Род Гагариных, древний и богатый, к концу XVIII столетия пришел к упадку, и вновь его процветание началось при Павле I, после того как брат девушек, показанных на картине, женился на фаворитке императора А. П. Лопухиной. Именно в это время Боровиковский получил заказ на портрет. Кажется, что это произведение выполнено в привычном настроении сентиментализма, что подтверждает расположение персонажей на фоне ландшафта, среди природы, но ситуация тем не менее не созерцательная, а бытовая: сестры изображены с нотами и гитарой.

Парный портрет вообще является более благодатной средой для изображения действия, а также для проявления сложной живописной техники в отношении как линейных, так и пластических решений, не говоря уже о колористической гамме.

В этом произведении Боровиковский использует большие локальные пятна, какими являются платья девушек — бело-голубое и серое, красно-коричневая гитара, лилово-розово-сиреневая шаль, пятно голубого неба, темная зелень деревьев. Силуэты в портрете получают неожиданную четкость, а объемы — выпуклость. Так начался период ампирного пор-

трета. За произведения, выполненные в подобном духе, Боровиковский даже получил наименование «русского Давида».

На портретах художника, созданных в 1800–1810 гг., чаще всего изображаются семьи: графиня Безбородко с дочерьми, Кушелев и Кушелева с детьми, Лабзина с воспитанницей, Любановы-Ростовские. Так от изображения идиллической крестьянки Христиньи Боровиковский пришел к портретам, которые при всем сохранении индивидуальных черт внешности и характера обретают черты монументальные, порой возвышающиеся почти до героизма.

Например, портрет графини А. И. Безбородко с дочерьми Любовью и Клеопатрой (1803) прежде всего заключает в себе идею святости семейных уз. Показанных на картине персонажей объединяет медальон с изображением не так давно погибшего сына и брата. Этот медальон висит на шее матери, поддерживается старшей Любашей и как бы демонстрируется младшей Клеопатрой. Взгляды персонажей не пересекаются; они грустны, но спокойны. Если героинь и объединяет чувство утраты, то все равно они достаточно сдержанны в выражении эмоций, замкнуты и существуют каждая по отдельности. Живописный язык отличается лаконизмом; линии плавные и текучие. Фигуры выдвинуты на первый план, отчего усиливается впечатление монументальности. Формы скульптурны, объемны и неподвижны; замкнутый интерьер, пришедший на смену пейзажному фону, только усиливает это впечатление.



*В. Л. Боровиковский. Портрет графини А. И. Безбородко с дочерьми Любовью и Клеопатрой*

Вскоре после написания картины болезненная нежная Любаша умерла, а живая своенравная Клеопатра стала одной из самых богатых невест России, а впоследствии, вступив в брак, умудрилась промотать не только свое приданое, но и состояние мужа. Пока же на портрете они — только семья, связанная общей утратой, символизирующая вечную память живых и сдержанная в своем горе, как надгробный плач, характерный для архаических стел.



Для просветительской идеологии начала XIX столетия культ семейственности представляется настолько важным, что Боровиковский стремится отразить его даже тогда, когда персонаж не дает для этого особого повода. Именно так произошло с портретами Г. Г. Кушелева с детьми (середина 1800-х) и Л. И. Кушелевой с детьми. Однако так думали люди этого времени. И. П. Пнин писал: «Супружество, назидая, сберегает нравы, нравы сберегают законы, законы сберегают свободу».

Такой назидательностью отмечен портрет А. Е. Лабзиной с воспитанницей С. А. Мудровой (1803). Композицию несколько сглаживает интимный ласковый жест девочки, но в облике Лабзиной нет ни тени теплого чувства. Такая героиня, без сомнения, может во имя долга победить любые страсти.

На рубеже 1800–1810-х гг. в картинах Боровиковского еще более усилилась отвлеченность образов, скульптурность форм и монументальность пластики. Таков портрет М. И. Долгорукой (около 1811) и неизвестной в тюрбане (1812). Обе женщины размещены на фоне гладкой стены; за плечом неизвестной, которую иногда предположительно называют еще мадам де Сталь, можно разглядеть бюст Екатерины. В портрете Долгорукой цветовая гамма строится на сочетании локальных пятен, которые смотрятся очень декоративно: вишнево-красное, сине-голубое, черное, золотисто-коричневое. Портрет мадам де Сталь в колористическом отношении еще более изысканный. Очень красива гармония зеленовато-голубых оттенков платья и тюрбана и золотисто-коричневого цвета пояса и шали. Э. М. Арндт так писал об этой француженке: «Для женщины сложена слишком сильно и мужественно. Но какая голова венчала это тело! Лоб, глаза и нос были прекрасны и сияли блеском гения». К. Батюшков отзывался о героине еще короче: «Дурна как черт и умна как ангел».

Портрет Боровиковского в полной мере отражает подобные характеристики. Образ героини полон энергии, мужественности; в глазах светится ум и сознание собственной значительности. Однако единственное, чего в этой женщине не найти, — это теплоты и нежности, а потому живописцу несомненно ближе русские женщины.

В первом десятилетии XIX столетия Боровиковский стал ведущим российским художником и главным выразителем идей времени в живописи. Рокотов уже умер, а Левицкий не мог работать. Остался один Боровиковский; в его творчестве и нашли свое завершение методы портретирования XVIII столетия, а также идеи гражданских идеалов и веры в разумное жизненное начало. Однако эти идеалы просветительской эпохи постепенно уходили в небытие, как и все прочие, что забывали об отдельной человеческой личности, сложной и неповторимой, которая не может уложиться в раз и навсегда принятые нормативы, состоящие из контрастов света и тьмы.

Живописцев нового века меньше всего интересовало богатство вещественного мира; для них не имели значения парадность, сословные черты, роскошь одеяний и обстановки. Центром живописного искусства стала человеческая личность с ее богатым, разнообразным и таким сложным миром. Художников больше интересует человек, оставшийся наедине с собой, а антураж сводится к минимуму.

В период с 1800 по 1810 г. Боровиковский активно занимается церковной живописью. С 1804 по 1812 г. он писал иконы для Казанского собора, выполнив всего 10 для главного иконостаса. Эта работа была высоко отмечена императором: в 1811 г. художник удостоился бриллиантового перстня. Кроме того, Боровиковский участвовал в украшении церкви на Смоленском кладбище в Петербурге, Покровского собора в селе Романовка Черниговской губернии. В этих работах просматриваются черты болезненной экзальтации и усталости художника, для которого лучшие годы безвозвратно оста-



*В. Л. Боровиковский.*
*Портрет княгини М. И. Долгорукой*





*В. Л. Боровиковский.*
*Портрет неизвестной с ребенком*

лись в прошлом. В иконах нет следования древнерусским канонам, они по своему настроению дисгармоничны, но производят неизгладимое впечатление, как, например, «Два апостола».

Однако и в последние годы жизни Боровиковский по-прежнему остается выдающимся мастером. Кисть его, как и раньше, смелая и свободная, художественный язык предельно конкретный, изображенные персонажи статичны и почти монументальны в своей статичности. Удачны несколько картин живописца, на которых показаны старые люди. Этим произведениям свойствен темный колорит оливковых и черных цветовых нюансов. Рисунок выглядит жестким; живописец беспристрастно фиксирует самые незначительные морщинки на лицах, которые красноречиво свидетельствуют о неумолимом течении времени. Лучшие произведения этого периода — портрет престарелого Д. П. Трощинского (1819) и Н. П. Голицыной (1800-е). При взгляде на эти картины вспоминается «Жизнь Званская» Державина:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.

Художник никогда не занимался официальным преподаванием живописи, но у него все же были ученики и последователи, например Жданов и Истомин, но наиболее значительным из них стал А. Г. Венецианов. После смерти Боровиковского он написал: «Почтеннейший и великий муж Боровиковский кончил дни свои, перестал украшать Россию своими произведениями и терзать завистников его чистой, истинной славы. Ученые художники его не любили, для того что не имели его дара, показы-

вали его недостатки и марали его достоинства. Я буду писать его биографию». Боровиковский ознаменовал своим искусством процесс завершения развития портретных форм, который начинали Иван Никитин и Андрей Матвеев.

В творчестве этого живописца отразилась вся полнота художественного мышления XVIII столетия. «Портрет графини А. И. Безбородко с дочерьми Любовью и Клеопатрой» стал таким же символом эпохи ампира, как матвеевский «Портрет Сарры Фермор» — эпохи середины столетия.

Итак, во второй половине XVIII в. творили три великих русских живописца – Рокотов, Левицкий и Боровиковский. Они были современниками, работали в двух крупнейших художественных центрах России: Рокотов в Москве, Левицкий и Боровиковский в Петербурге. Двое из них так или иначе были связаны с Академией художеств. Рокотов в ней учился, Левицкий в течение долгого времени плодотворно трудился. Что же касается Боровиковского, то он и не учился в академии, и не работал. Эти мастера разрабатывали единую систему портретного жанра. Их путь пролегал от рококо и барокко к классицизму; Боровиковский продолжил эту линию — от сентиментализма через неоклассицизм к романтизму. Каждый живописец хранил в душе некий идеал, который руководил им при создании полотен. Творческий путь все эти мастера начинали во времена, когда жили и творили Ломоносов, Тредиаковский, Антропов, а завершали в эпоху, связанную с именами Батюшкова, Пушкина, Кипренского. И такой сложный и многообразный период отразился в творчестве трех безусловно великих живописцев.



*С. С. Щукин. Автопортрет*

Кроме этих больших мастеров, творили и так называемые малые мастера. Многие имена





*С. С. Щукин. Портрет откупщика А. Н. Шемякина*

затерялись в лучах славы крупных живописцев, но все же и эти личности заслуживают внимания.

Одним из таких «малых мастеров» являлся *Степан Семенович Щукин* (1758–1828). Живописи он обучался у Левицкого, совершенствовал художественное образование в Париже. После ухода Левицкого из Академии художеств Щукин сменил его в качестве преподавателя портретного класса. Педагогической деятельности этот художник отдал 40 лет. В 1797 г. Щукин получил звание академика за портрет Павла I, который был по композиции интересен: выполнен без применения аксессуаров. Фон этой картины нейтральный, однообразно-серый. Фигура императора кажется маленькой, одинокой и затерянной в огромном, неуютном, враждебном мире. Л. Н. Целищева отмечала, что живописцу точно удалось передать «неустойчивый душевный климат своей модели». Не меньшей известностью пользуется «Автопортрет» Щукина, в котором исследователи видят прообраз героев Кипренского.

Были у Щукина и последователи — художники М. И. Бельский, В. Я. Родчев, А. Ступин, В. Истомин, Ф. Яненко, Н. Аргунов.

Как уже говорилось выше, Левицкий преподавал в Академии художеств 20 лет. За это время он сумел воспитать много портретистов. Особенно связаны с именем Левицкого три живописца — П. С. Дрождин, Л. С. Миропольский и Е. Д. Камеженков. Эти художники начинали свой творческий путь с иконописи, и эта некоторая провинциальность стиля сохранилась у них на всю жизнь, даже после окончания обучения в академии.

*Петр Семенович Дрождин* (1745–1805) обучался в живописной мастерской при Троице-Сергиевой лавре, после этого занимался у Анг-

ропова. О своем учителе он никогда не забывал и увековечил память о нем в «Групповом портрете Антропова с сыном перед портретом жены» (1776). Скорее всего, это произведение было исполнено по программе Академии художеств, которая звучала следующим образом: «представить учителя с двумя воспитанниками» или «живописца, спрашивающего мнений о своей картине». Как жанровые картины выполнены его «Портрет тверитянина» (1779) и показывающий купчиху в кокошнике «Портрет тверитянки» (1796).

*Леонтий Семенович Миропольский* (1749/1754–1805) 25 лет преподавал в Академии художеств. Он работал много и плодотворно; известны его портреты Вяземских, Д. Астафьева.

Миропольский удостоился звания академика за портрет живописца Г. И. Козлова (1789). В этой работе можно заметить влияние позднего Левицкого, но сам художник всегда больше стремился к изображению быта; никогда он так и не поднялся до искрометности Левицкого или неуловимости Рокотова. Кроме картин, Миропольский писал иконы, работал над украшением собора Андрея Первозванного в Кронштадте.

*Ермолай Дементьевич Камеженков* (1756/1760–1818) удостоился звания академика за портрет И.-Ф. Гроота (1788). Самыми удачными его работами считаются портреты близких людей: автопортрет с дочерью Александрой (конец 1790-х), А. Е. Камеженковой с няней. Здесь так много искреннего чувства и человеческого тепла, что зритель почти не замечает чисто технические просчеты.



*Л. С. Миропольский. Портрет неизвестного с сыном*

В русском искусстве XVIII столетия существовал и бытовой жанр. Он именовался «историческим домашним родом» и по иерархии жанров являлся вторым, однако не получил развития в системе Академии художеств. В 1770–1780-х гг.



в академии был «класс домашних упражнений», но его закрыли в конце века. Таким образом, все достижения в этом жанре прошли без участия академии.

Искусствоведы считают временем зарождения бытового жанра вторую половину 1760-х гг. В это время, находясь в Париже, Иван Фирсов создал небольшую картину «В мастерской юного живописца». На полотне изображена маленькая девочка-шалунья, которая позирует мальчику-художнику под присмотром матери, уговаривающей ее посидеть смирно. Эта работа выполнена совершенно в духе Шардена.

Имя Фирсова обнаружил в 1913 г. И. Грабарь. Оно было закрыто фальшивой подписью Лосенко. Вероятно, так поступили, чтобы картину легче было продать: Лосенко был знаменитым мастером, а Фирсов никому не известен. Возможно, художник так и остался бы забытым, если бы не Грабарь.

Собственно создателями бытового жанра принято считать Михаила Шибанова и Ивана Ерменева. *Михаил Шибанов* (ум. после 1789) родился в семье крепостного крестьянина из Владимирской губернии. Он прославился как портретист, близкий кругу Рокотова. Наиболее известны два его полотна, показывающие крестьянскую жизнь, — «Крестьянский обед» (1774) и «Празднество свадебного договора» (1777).

Обе композиции соответствуют академическим канонам исторического жанра. В них художник с большой силой передал человеческое достоинство своих героев. Скорее всего образы крестьян Шибанов исполнял с натуры. В «Крестьянском обеде» впечатляют правдиво изображенные пожилой человек, молодой крестьянин и старая женщина. Идеализированным представлен только образ молодой матери с ребенком на руках. Эта героиня вызывает ассоциации с ликом Мадонны, как ее принято было изображать в западноевропейской традиции.

В «Сговоре» показано большое количество персонажей, и все они очень индивидуальны. Великолепно удалось живописцу передать настроение присутствующих — довольное лицо жениха, весело улыбающихся сватов. И в одном и в другом полотне Шибанов очень красочно, празднично пишет костюмы крестьян. Нет ничего, что напоминало бы о тяжелом повседневном труде крестьян.

О жизни Шибанова практически ничего не известно. Удалось установить, что, помимо бытовых картин, он писал иконы, часть из которых

обнаружена в одной из херсонских церквей. В этих работах просматривается несомненное влияние Левицкого.

Еще менее, чем творчество Шибанова, изучена художественная деятельность *Ивана Алексеевича Ерменева* (1746/1749–1797?). Ерменев окончил Академию художеств в 1767 г. По неизвестной причине все выпускники этого года получили не диплом, а всего лишь низший аттестат 4-й степени.

Несмотря на это, в 1774 г. Ерменев прибыл в Париж в качестве личного пенсионера великого князя Павла Петровича. Воспитатель Павла — Прошин — свидетельствовал, что Ерменев был сыном придворного конюха, в 5 лет служил при дворе, был товарищем князя в детских играх, потому и делаются понятными подобные связи.

Акварели Ерменева — явление совершенно особенное в русском искусстве. Известна серия из 8 таких акварелей под общим названием «Нищие» («Покшие слепцы», «Крестьянский обед», «Нищая», «Нищие» и др.). Художник обычно изображает две фигуры в полный рост на фоне неба, например, нищая старуха и ребенок, нищий и поводырь. Иногда — это одинокая фигура нищего или нищей. Несколько особняком стоит композиция из нескольких фигур «Крестьянский обед», но выдержана работа все в той же стилевой манере.

В произведениях Ерменева можно отметить некоторую театральность, поскольку во всех них одинаковый низкий горизонт, фон как огромное и безлюдное пространство; силуэт персонажей показан крупно, композиция предельно ясна, герои статичны. И все же, глядя на эти картины, показывающие устрашающих нищих в одежде с громадными заплатами, зритель чувствует подлинную монументальность персонажей. По мнению одного из исследователей, они представляются не жалкими, отверженными людьми, а грозной силой. Так неожиданно творчество этого мастера открывает еще одну, почти неизвестную, грань искусства XVIII столетия. Эта акварельная серия исполнена мрачного трагизма, отчаяния и безысходности. В работах Ерменева совершенно отсутствует светлое настроение, так характерное для русского искусства.

Историки искусства пытались по-разному оценить эти картины. Некоторые усматривали в героях художника остатки разгромленных отрядов Пугачева или нищих после какой-нибудь эпидемии, однако, возможно, Ерменев хотел придать своим работам более глубокий, философский



смысл. Ведь на Руси всегда очень бережно относились к нищим, которых называли каликами перехожими. Возможно, этих страшных слепцов можно расценить как символ общественного неблагополучия.

Датировка этих работ спорна. Некоторые искусствоведы называют конец 1780 — начало 1790-х гг., другие считают, что акварели были исполнены во время обучения Ерменева в Академии художеств, то есть в 1764–1765 гг. Многие отмечают скованность рисунка, как будто фигурки нищих предназначались для вырезания. Эта версия выглядит правдоподобной, если учесть, что когда-то Ерменев действительно вырезал фигурки из бумаги, чтобы позабавить маленького великого князя.

О биографии Ерменева нельзя сказать почти ничего. Известно только, что, находясь в Париже, он обучался в Королевской академии живописи и скульптуры у Детюсси. В это время художник начал спиваться и быстро опустился.

В Петербург он смог вернуться только при помощи друзей. Одно время считалось, что в 1789 г., во время Великой французской революции, Ерменев снова оказался в Париже, однако подтвердить этот факт документально не представляется возможным. В 1790-е гг. следы художника затерялись. Дальнейшая его судьба неизвестна.

Еще один живописный жанр, получивший самостоятельное значение в XVIII столетии, — пейзаж.

Первым профессором и руководителем пейзажного класса Академии художеств стал *Семен Федорович Щедрин* (1745–1804). Он исполнял пейзажи, овеянные лирическим, поэтичным настроением. Чаще всего Щедрин изображал окрестности Петербурга, Павловска, Петергофа, Царского Села и Гатчины. Как правило, это английские парки с живописными речками, прудами, островками и павильонами.

Щедрин получил художественное образование в Академии художеств, учился у А. Перезинотти. В 1767 г., по окончании академии, художник удостоился золотой медали за полотно «Вид поля с протекающим источником». Он получил звание классного художника 1-й степени и право на пенсионерскую поездку. С 1767 по 1776 г. Щедрин совершенствовался в художественном мастерстве, будучи в Париже, Риме, Германии и Голландии.

В качестве основы своих произведений художник использовал такую разновидность пейзажа, как ведута. Широко применял он и фантастиче-



*С. Ф. Щедрин. Вид на Гатчинский дворец с Серебряного озера*

ские пейзажные фоны в декоративных пейзажных панно.

В своих ранних работах Щедрин часто использовал один и тот же прием: на переднем плане изображал раскидистое дерево, за которым виднелось водное пространство. Роль фона часто исполняло какое-нибудь архитектурное сооружение, по которому картина получала наименование, например «Вид на Гатчинский дворец с Длинного острова» (1796), «Вид на Большую Невку и дачу Строганова» (1804). Мастер применяет главным образом трехцветную схему, характерную для западноевропейского классицистического пейзажа.

Щедрин разрабатывает образ безмятежной, ясной и спокойной природы. В духе сентиментальных, идиллических и пасторальных настроений живописец изображает тихое течение вод, медленное движение облаков, величавые мосты, торжественные обелиски, мирно пасущиеся стада. На фоне природы расположены люди, предающиеся созерцанию природы в гармонии и единении с ней. Эти работы кажутся иллюстрациями к «Письмам русского путешественника» Карамзина и «Путешествию в полуденную Россию» Измайлова.

В поздних картинах Щедрин также сохраняет сочетание видового и декоративного начал. Об этом свидетельствуют его панно для Михайловского замка и росписи загородного дома в Жерновке (конец 1790-х). В XVIII столетии пейзажная живопись развивалась в направлении от фантастичности к классицистической строгости и простоте. Изображение на панно природы уже вплотную приближалось к станковой живописи. Именно таковы панно, исполненные Щедриным для Михайловского замка. Свои станковые ландшафты Щедрин зачастую повторял в монументальных росписях, как, например, в оформлении Павловского дворца.



Много лет Щедрин посвятил преподавательской деятельности. Он возглавлял ландшафтно-гравировальный класс Академии художеств, основанный в 1799 г. Среди выпускников живописца были такие значительные мастера гравировального пейзажа, как С. Ф. Галактионов, А. Г. Ухтомский, братья И. В. и К. В. Ческие.

Бесспорно, что Щедрин положил начало пейзажу вообще. В то же время *Федор Яковлевич Алексеев* (1753/1754–1824) стал основоположником городского пейзажа.

Алексеев был сыном сторожа Академии наук, отставного солдата. В тринадцать лет талантливого мальчика приняли в число учеников Академии художеств. По окончании трехмесячного испытательного срока Алексеева зачислили в класс «живописи и плодов». В 1773 г. он окончил класс с отличием и за исполнение заданной программы удостоился золотой медали. В это время академия испытывала нужду в театральных

*С. Ф. Щедрин. Вид на Каменноостровский дворец через Большую Невку со стороны Строгановской набережной*



декораторах, а потому выпускника направили в пенсионерскую поездку в Венецию с целью обучения декорационной живописи.

Алексеев провел много лет в стенах Академии художеств, а потому Венеция показалась ему поистине сказочным городом. Каждый день там можно было слышать музыку и пение, видеть блестящие театральные представления.

Каналы Венеции пестрели гондолами с нарядными гондольерами в красных костюмах, отделанных золотом. А самое главное — здесь царила атмосфера всеобщего поклонения искусству.

Молодой живописец был определен в ученики к Джузеппе Моретти, последователю Каналетто. Однако искусство итальянца, сухое и лишенное поэзии, не могло удовлетворить Алексеева. Как-то раз он написал тот же вид, что и учитель, выставив работу на той же площади, что и Моретти. Итальянская публика единодушно предпочла картину русского живописца. После этого случая Алексеев прервал отношения с Моретти и перешел к Пьетро Гаспари, начав изучать теорию перспективы Поццо.

Тем не менее этот учитель Алексеева тоже не устроил, пришлось покинуть и его. Алексеев отличался характером упрямым и независимым, часто вызывал неудовольствие итальянских учителей и в результате в 1777 г. был отправлен в Петербург. Но время пребывания в Италии художник провел с пользой. Он самостоятельно копировал известные картины Каналетто, Гварди и Белотто. Особенное впечатление оказала на него ведута — архитектурный пейзаж города. Алексеев стал пробовать силы в этой области. Из работ итальянского периода известны «Морской пейзаж» (1775) и «Итальянский вид». В последней работе представлен Неаполь. Город и дымящийся Везувий написаны скорее всего по старинной гравюре. Эта картина еще схематична, но в ней уже проявляются особенности будущей творческой манеры автора.

В Петербурге Алексеев писал декорации, числился живописцем при театральном училище. В это же время он копировал для Эрмитажа произведения Каналетто, Белотто и Гварди.

Художник постигал творческий строй оригинала, анализировал оригинальную манеру письма автора; эта работа стала важной вехой на его созидательном пути. Через 16 лет после возвращения из Италии Алексеев сумел приступить к собственному творчеству. Главной его темой стал образ Петербурга, северной столицы.



В 1794 г. художник удостоился звания академика за картину «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости». Этот глубоко лирический пейзаж Батюшков впоследствии назвал «смешением воды со зданиями». На полотне показана набережная от Мраморного дворца до Летнего сада — самый красивый уголок столицы. На первом плане размещен Екатерининский бастион Петропавловской крепости, на втором — видна спокойная водная гладь Невы. Ощущение весны создается благодаря мягкой голубизне воды и неба, солнечным бликам на каменных зданиях набережной и золотистому отблеску решетки Летнего сада. Праздничность городскому виду сообщают маленькие фигурки горожан — гребцов, прохожих, прачек. В то же время Алексеев стремится быть почти документально точным, однако это не делает картину сухой, а напротив — помогает образному и эмоциональному строю. Петербург показан здесь поэтической «северной Венецией».

Петербургские виды Алексеева пользовались успехом, и вскоре художник получил заказ от Академии художеств написать виды южных городов, в которых побывала Екатерина при посещении ею Крыма. Отправившись в поездку, живописец быстро увлекся архитектурой новых городов, что возводились в степи. В 1797–1800-х гг. появились его ра-

*Ф. Я. Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости*



боты с видами Николаева, Херсона, Бахчисарая, Полтавы. В этих произведениях мастер стремился передать фактуру архитектурных построек. Колористическая гамма его картин стала золотисто-коричневой, живопись прибрела плотность и объем.

В 1800 г. по личному указанию Павла I Алексеев поселился в Москве. Полтора года вместе с учениками Кунавиным и Мошковым он писал московские виды. Первой картиной стала «Красная площадь в Москве». Эту площадь Алексеев показал как сердце столицы, а также культурный и деловой центр. Данная работа настолько насыщена разнообразными жанровыми сценками, что является, пожалуй, самой многолюдной картиной Алексеева. Всего художник изобразил 150 фигурок, не считая карет, колясок и собак. Перед зрителем как на ладони разворачивается беспокойная московская жизнь: здесь торговцы в лотках, покупатели, крестный ход, кареты цугом с лакеями, солдаты, телеги с товарами, собаки, разносчики, няньки с детьми, модные красавицы. Показана даже сцена поимки мошенника. Архитектурный ряд ограничивается Кремлевской стеной со Спасской башней. Над всем пространством картины господствуют старые здания: торговые ряды, храм Василия Блаженного, Лобное место. Вдали видны замоскворецкие дали с островерхими церквями. И. Грабарь отмечал: «...в поездках по югу живописец молился солнцу и югу, а в Москве — святыням древности». Важное значение имело и то обстоятельство, что московские пейзажи художника стали не только выдающимися живописными произведениями, но и историческим документами, которые сыграли большую роль при восстановлении Москвы после пожара 1812 г. Перед картиной Алексеева Батюшков произнес: «Какие воспоминания для московского жителя! Рассматривая живопись, я погрузился в сладостные мечтания и готов был воскликнуть то же, что Эней у Гелена в долинах Хаонейских, где все чудесным образом напоминало изгнаннику его священную Трою, рощи, луга и источники родины незабвенной; я готов был сказать моим товарищам: «Что матушки Москвы краше и милей?»

После жизни в Москве художник сумел по-новому увидеть Петербург. В его работах «Северная Венеция» предстает во всем блеске. Значительно усиливается жанровый элемент. Набережные, проспекты, парусники — все заполнено людьми. Живопись становится скульптурной, в ней нарастает объемность и линейность. Колористическая гамма





*Ф. Я. Алексеев. Вид на Стрелку Васильевского острова от Петропавловской крепости*

представлена холодными тонами. В своей лучшей картине этого времени «Вид Английской набережной со стороны Васильевского острова» (1810-е) художник сумел мастерски найти гармонию в соотношении архитектуры и пейзажа.

В 1810–1811 гг. Алексеев отправился в творческую поездку в Москву, Орел и Воронеж. Путешествие по провинциальным городам пришлось прекратить в связи с началом войны с Наполеоном.

Алексеев плодотворно работал до глубокой старости. С 1803 г. до конца жизни он являлся профессором Академии художеств, возглавлял класс перспективной живописи. Среди его выпускников был и знаменитый живописец М. Н. Воробьев. Больной и ослепший, умер художник в 1824 г. Его семья осталась в нищете. Искусствовед А. А. Федоров-Давыдов называл Алексеева «первым русским художником, который понял

зримую красоту и обаяние большого города, поэзию повседневной уличной жизни и сумел отобразить в полных гармонии и благородной сдержанности пейзажных образах».

Акварельным пейзажем занимался и *Михаил Матвеевич Иванов* (1748–1823). Среди его работ известны пейзажи с видами Кавказа, Крыма, Бессарабии и Украины.

Очень часто на его картинах ландшафт являлся частью батальных сцен. Иванов служил при штабе Потемкина и часто представлял места сражений русской армии и города, где проходила та или иная битва. Таков, например, «Штурм Измаила» (1788). Собственно, подобное совмещение пейзажа с батальными сценами было в традициях живописи Петровской эпохи. Изображал на своих картинах живописец и места, где путешествовала Екатерина. Чаще всего это были виды Белоруссии и Новгородской губернии.

Иванов работал и над графическими пейзажами. Так, известен его «Вид Эчмиадзина в Армении» (1790-е). С 1800 г. художник возглавлял батальный класс Академии художеств. Когда умер Семен Щедрин, Иванов занял его место на посту руководителя пейзажного класса.

*Федор Михайлович Матвеев* (1758–1826) — представитель так называемого итальянизированного пейзажа. С 1764 по 1778 г. он проходил обучение в Академии художеств в классе С. Ф. Щедрина. Матвеев окончил академию с золотой медалью и как пенсионер отправился в Рим. Там он навсегда воспринял принципы классицизма, которые легли в основу его творчества.

Как и произведения классицистов, работы Матвеева отличаются повышенным вниманием к конструкции. Все пейзажи четко делятся на три плана и тем самым напоминают произведения Пуссена или Лоррена. Пейзажи Матвеева всегда величественны, почти монументальны, что не исключает их поэтичности.

Часто в картинах встречается мотив античных руин или разрушенного древнего храма, что должно напоминать о бессмертии и величии минувшей эпохи.

Самыми удачными картинами Матвеева считаются: «Вид в окрестностях Неаполя» (1806), «Вид на Лаго-Маджоре» (1808), «Вид Рима. Колизей» (1816), «Вид Больсенского озера в Италии» (1819). В этих работах чувствуется огромная любовь к природе, хотя она часто и



предстает несколько видоизмененной, поскольку должна воплощать некий идеал, как предписывала эстетика классицизма. Живописец был одним из самых замечательных пейзажистов своего времени; он достиг небывалой высоты в точности и легкости передачи натуры и умении показать дальние планы.

Во второй половине XVIII столетия развивается миниатюрное письмо, причем чаще всего оно исполняется акварелью на костяной пластинке. Одним из прославленных миниатюристов этого времени является *Гаврила Иванович Скородумов* (1755–1792). Он обучался в Академии художеств и уже за время учебы прославился как выдающийся мастер резцовой гравюры. Художник создал гравюры «Каин» (1771) с картины Лосенко, «Лот с дочерьми» (1772) с картины Л.-Ж.-Ф. Лагрене, за которые удостоился золотой медали.

Получив право на пенсионерскую поездку, Скородумов побывал в Англии, где обучался технике цветной гравюры пунктиром, делал гравюры с картин А. Кауфманн. Цветные оттиски художника отличаются изысканной мягкостью пастельных тонов. Всего за время пенсионерской поездки мастер создал 20 гравюр пунктиром и известную резцовую гравюру «Сусанна и старцы», выполненную с картины К. Ванлоо.

Вернувшись в Россию в 1782 г., Скородумов работал гравером кабинета и смотрителем гравюр при Эрмитаже. Он продолжал изготавливать гравюры, писал портреты маслом, акварелью; известны его работы, выполненные пастелью и пером. Мастер создал интересные миниатюрные портреты А. И. Мусина-Пушкина, В. И. Майкова и других. Очень оригинальны два его автопортрета и портрет отца. Умер художник в 1792 г. от холеры в крайней нужде и всеми забытый.

Другим известным миниатюристом являлся *Петр Герасимович Жарков* (1742–1802).

Возможно, первым его учителем был А. П. Антропов. С 1769 г. Жарков начал обучение в Академии художеств. Уже через год ему присвоили звание назначенного. В 1777 г. художник исполнил в технике финифти портрет музыканта и получил за него звание академика.

С 1779 г. Жарков преподавал в Академии художеств, возглавляя класс миниатюрной живописи, а позже класс живописи по финифти. С 1785 г. он являлся советником академии. Известностью пользовались композиции Жаркова на аллегорические, мифологические и религиозные

темы, которые мастер исполнял по оригинальным работам западноевропейских мастеров («Сивилла» — с Доменикино, «Голова Европы» — с Гвидо Рени). По картине Шибанова Жарков создал портрет Екатерины II в дорожном костюме.

Еще один известный мастер гравюры — *Дмитрий Иванович Евреинов* (1742–1814). Этот художник получил образование в Женеве. В 1773 г. ему присвоили звание назначенного. В 1776 г. Евреинов стал академиком за миниатюру с изображением Пигмалиона. С 1799 г. числился советником Академии художеств. С 1801 по 1811 г. Евреинов украшал миниатюрами дарохранительницу Казанского собора в Петербурге по заказу президента академии А. С. Строганова.

Замечательным графиком XVIII столетия был *Евграф Петрович Чемесов* (1737–1765). В его творчестве главным всегда был портрет. Чемесов удостоился звания академика за портрет Елизаветы Петровны с оригинала Ротари. Портреты Чемесова отличаются, как правило, небольшими размерами и лирическим характером. Художник прекрасно писал портреты маслом, о чем красноречиво свидетельствует его живописный автопортрет. Как график Чемесов использовал очень разнообразные приемы, но излюбленная его техника — сухая игла и офорт. Лучшим в его портретной галерее все же является автопортрет, исполненный в профиль, остро психологичный — с горькой складкой у рта и следами болезни. В целом эта картина оставляет впечатление хрупкости и одухотворенности образа.

Чемесов был талантливым педагогом. Он составил специальную программу обучения своих учеников. Под его руководством они выполняли копии с гравюр на библейские и мифологические темы, а также с гравированных портретов. Администрация Академии художеств во главе с Бецким измучила больного художника своими интригами. В 1765 г. он ушел в отставку и в тот же год умер.

До настоящего времени сохранилось немного произведений Чемесова. Известны: карандашный портрет Екатерины II и упоминавшийся выше живописный автопортрет, 14 портретов русских государей и придворных. Самыми удачными считаются: миниатюрный портрет покровителя мастера «куратора Ивана Шувалова» с оригинала П. Ротари (1760), портрет императрицы Елизаветы Петровны (1761), портрет Г. Г. Орлова (1764) с оригинала Ж.-Л. Девельи.



В искусстве XVIII столетия, как и прежде, продолжал жить лубок — яркая и доходчивая по смыслу цветная народная картинка, пользовавшаяся огромной популярностью.

Центром подобных изданий всегда была Москва. Лубок выполнялся в технике офорта или резца с раскраской от руки. Использовались обычно 3–4 цвета, время от времени цвета отсутствовали. К концу столетия ксилографию сменила медная доска.

Рукописный лубок именовался раскольничьим, поскольку был распространен в основном на Севере, в поморских районах, на Волге, в среде старообрядцев. Этот лубок отличался большей аллегоричностью и назидательностью. В нем часто использовались сюжеты из Священного Писания и такие герои, как Георгий-Змееборец, евангелисты. Не было в подобных лубках ни обычного для подобных произведений народного юмора, ни праздничности, ни красочной театральности.

Рисунок в XVIII в. еще не стал самостоятельным видом графики, однако в общей системе обучения в Академии художеств ему уделялось большое внимание. И это неудивительно — ведь рисунок являлся основой всех видов изобразительного искусства. Основателем национальной академической школы рисунка явился Лосенко, который выстроил четкую систему овладения мастерством. Его ученики работали с оригиналами, с антиками, с натурой.

Известны рисунки самого Лосенко, выполненные углем и сангиной (в том числе красной), по своей манере очень живописные, а также графитным карандашом на голубовато-серой бумаге, где преобладает контур и безупречная пластика.

В парижских рисунках Лосенко обнаруживается влияние рококо; они демонстрируют исключительное знание автором анатомии, эмоциональность и острую наблюдательность.

В Риме Лосенко сделал множество зарисовок антиков — статуй Марка Аврелия, Венеры Медицейской и др., а также работ Рафаэля и братьев Караччи. По этим образцам впоследствии учились в Академии художеств Акимов, Соколов, Скородумов, Щедрин и Козловский, художники XIX столетия.

Эти рисунки выполняются главным образом графитным или итальянским карандашом или мелом на серо-голубой грунтованной бумаге. Мастером широко применялась светотень.

Итак, в XVIII столетии искусство развивалось по принципиально иным законам, нежели в Древней Руси. Это были законы Нового времени. Русское искусство должно было пройти общий путь европейского развития, но в более ускоренном темпе, причем этот темп исчислялся не веками, как это было в Европе, а годами. Такое обстоятельство создавало определенные трудности в формировании жанров и стилей. Сыграли немаловажную роль и национальные особенности, неповторимость русской культуры.

Самой важной заслугой искусства XVIII столетия явилось завоевание своего места среди европейских школ при сохранении собственной специфики и стилевой системы. В Петровскую эпоху возникли такие новые жанры, как батальный, ведута в графике, живописный портрет, монументально-декоративная живопись...

Гражданские идеалы и героические образы нашли свое воплощение во второй половине столетия. Ведущим направлением этого периода явился классицизм. Он открыл новые возможности для развития исторической живописи. В это время появились новые живописные жанры – пейзаж, бытовая живопись. В гравюре началось применение новой техники. Пика своего развития достиг живописный портрет. Особенно большую роль в становлении этих жанров сыграла Академия художеств как национальная школа профессионального мастерства, где иностранные педагоги очень быстро сменились отечественными.

Проявлением национальной специфики можно объяснить преобладание портретного жанра в XVIII столетии. После традиций соборности, присущих древнерусскому искусству, художники, как никогда, проявляли интерес к неповторимости человеческой личности. «Портрет напольного гетмана» Ивана Никитина указал направление развития всему русскому искусству.

В камерном портрете можно отметить преобладание элегического задумчивого настроения; в нем редко можно встретить веселье или оптимизм, но непременно присутствует высоконравственное начало. Во всех живописных портретах передается чувство высокого человеческого достоинства, зачастую трогательная слабость или мудрое смирение. Чувство целомудренности и одухотворенности пронизывает и детские портреты Вишнякова, и юношеские портреты Рокотова, и изображения девочек Левицкого.



К концу XVIII в. русское искусство уже развивалось в общем русле общеевропейской культуры, и это при отсутствии развитой теории и практически без критики. Ни одна национальная школа в мире не имела аналогов такому развитию. В течение столетия в русском искусстве сменились рококо, барокко, классицизм, сентиментализм, предромантизм, причем смена одного направления другим происходила не последовательно, а в сложном и плодотворном взаимодействии стилей.

Однако, хотя русское искусство в XVIII столетии приобщилось к общеевропейской культуре, оно не потеряло связь и с великим наследием средневековой Руси. Русская традиция не была ни забыта, ни утеряна, а реформирована. Восемь столетий традиций отразились в специфике живописного языка Нового времени. Преемственным был сам образ героев, простота и логичность формы, конструктивность и выразительность линии, ясность и целесообразность композиции и колорит. Особенно сильная связь с древнерусским искусством прослеживается в мироощущении художников, о чем свидетельствуют: «Портрет напольного гетмана» Никитина, автопортрет Матвеева с женой, «Сарра Фермор» Вишнякова, «Неизвестная в крестьянском костюме» Аргунова, смолянки Левицкого. От древнерусских традиций унаследована статичность позы, плоскостность тел под изысканными платьями, величественность, доходящая до монументальности. В то же время черты рококо сказались в асимметрии, ритмическом беспокойстве, изысканности рисунка, иллюзии трехмерности.

Эта внутренняя напряженность шла от традиций русской иконописи с ее стремлением к передаче вечного, неизменной сущности явлений, постоянного идеала. Конечно, художники не стремились копировать язык икон, но были связаны с традициями и хранили верность чисто национальному мироощущению. В результате русские мастера в полной мере отразили особенности XVIII столетия, его духа и его идеалов. Традиции древнерусского искусства породили настолько устойчивую стилистическую систему, что даже в живописи Левицкого слышится отзвук иконных традиций.

Когда русские художники осваивали язык европейской живописи, они брали для себя только то, что соответствовало их представлениям о мире и отвечало духовным потребностям мастера. Самых разных по стилю живописцев объединяли общие традиции и одно общее нацио-

нальное чувство. В их произведениях слились любовь и восхищение перед богатством предметного мира и присущее издревле чувство монументальности, которое не могло исчезнуть, несмотря на все внимание к деталям. Эти работы были пронизаны теплым чувством по отношению к героям, эмоциональностью, порой напряженной внутренней экспрессией, изяществом и высокой изысканностью декоративного строя. Так осмысленные и преображенные древнерусские традиции оказали влияние на все последующие этапы русской культуры. И, вероятно, не случайно, что почти одновременно в начале XX столетия произошло новое открытие как русской иконы, так и мастеров XVIII в., поскольку последнее было овеяно не только изысканной прелестью мирского чувства, но и связано с древним искусством прочными общими корнями.

# РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ XIX ВЕКА

Оживленная общественная жизнь, патриотический подъем периода Отечественной войны 1812 г. обусловили особую значимость тех прогрессивных тенденций, которые нашли свое отражение в художественной культуре России начала XIX столетия.

В условиях усиливавшегося кризиса феодально-крепостнического строя, который тормозил формирование капиталистических отношений, в передовых кругах русского общества начали распространяться вольнолюбивые идеи. Критике подвергались все основные устои феодально-крепостнического государства.

Первым вооруженным выступлением против царизма стало восстание декабристов 1825 г., которое оказало огромное влияние на развитие русской прогрессивной художественной культуры первой трети XIX в. В эту эпоху творил А. С. Пушкин, чьи исполненные классической ясности произведения были буквально пронизаны мечтами о свободе. Современники поэта — талантливые архитекторы, живописцы, скульпторы, графики, создав произведения мирового значения, развили лучшие традиции русского искусства XVIII столетия.

Классицизм, обогащенный новаторскими чертами, в начале XIX в. вступил в стадию своей зрелости. Сильные стороны этого направления в наибольшей степени проявились в архитектуре и отчасти в скульптуре. В русской живописи получило распространение новое течение — романтизм. Реалистическое направление, включив в себя многообразные художественные искания эпохи, развивалось в тесном контакте с классицизмом и романтизмом. Изобразительное искусство в целом приобрело внутреннее единство и общность. Его целью стало создание светлых и гуманных образов. Культура античности начала восприниматься более демократично, чем в XVIII в.

Наряду с передовыми веяниями, в русском искусстве начала XIX столетия сохранял прочные позиции академизм. Это направление, основанное на догматическом следовании внешним формам классицизма, сложилось в художественных академиях XVIII–XIX вв.

Приверженцы академизма считали современную действительность недостойной «высокого искусства», поэтому противопоставляли ей исторические, мифологические или вечные библейские сюжеты. Они стремились создать так называемый большой стиль придворного аристократического искусства, поэтому ориентировались на идеалы искусства античности и итальянского Возрождения.

Первоначально академии играли важную роль в воспитании художественных кадров, а также в формировании национальных живописных школ. Однако, проповедуя отвлеченное от жизни искусство, академическая система с течением времени становилась все более консервативной.

Российская академия художеств, созданная в Петербурге в 1757 г., в первой половине XIX в. стала центром художественной жизни России. Лучшие ее воспитанники образовали блестящую плеяду национальных архитекторов, скульпторов и живописцев, чьи имена навечно вписаны в историю русского искусства.

После того как было разгромлено восстание декабристов, царское правительство, стремясь сохранить крепостнические устои, установило жестокий реакционный режим, жертвами которого стали многие прогрессивные деятели литературы и искусства. Однако Николаю I не удалось подавить развитие прогрессивной общественной мысли. Как говорил А. И. Герцен, вопреки «неудобозабываемому тормозу», то есть самодержавию, свободолюбивые настроения продолжали распространяться, охватывая не только дворянские круги, но и разночинную интеллигенцию, которая приобретала все более важную роль в русской художественной культуре.

В. Г. Белинский, ставший основоположником русской революционно-демократической эстетики, писал, что искусство является формой народного самосознания. Именно он возглавил идейную борьбу за творчество, близкое к жизни, реалистическое и общественно ценное.

Во второй трети XIX в. в русском искусстве и литературе происходило формирование нового метода. Даже в среде учащихся академии стало заметно стремление к реализму. Наибольшее развитие реалистические тенденции получили в живописи и графике, особенно в бытовом, портретном, пейзажном и историческом жанрах. Под влиянием принципов романтизма классицизм начал создавать эмоционально-возвышенные и приподнято-одухотворенные образы. Непосредственное живое восприятие окружающего мира противоречило академической эстетике с ее классицистическими канонами.

Именно проникновение в русское искусство романтических веяний подготовило благоприятную почву для развития реалистического направления, поскольку они в известной степени способствовали сближению художников-романтиков с реальной действительностью. Это стало внутренней сущностью сложного художественного движения первой половины XIX в.



Живопись в этот период была представлена всеми жанрами. Однако утверждение принципов реализма в различных жанрах происходило по-своему. К тому же в первой трети XIX столетия реалистическое направление еще тесно переплеталось с традициями романтизма и сентиментализма.

*Историческая живопись* под влиянием общественного подъема обогатилась новым содержанием. Античные сюжеты, которые стали более редкими, постепенно уступали место русской истории. В художественных произведениях появляется тема самоотверженного служения родине и прославления подвигов предков. Так, по окончании Академии, в 1805 г., О. А. Кипренский написал картину «Дмитрий Донской на Куликовом поле». В работе Д. И. Иванова «Марфа-посадница у Феодосия Борецкого», созданной в 1808 г., воплощена свободолюбивая мечта, готовность защищать независимость родины.

Художники исторического жанра все чаще начали обращаться к событиям современности. На полотне И. В. Лучанинова «Благословение на ополчение» 1812 г. изображена крестьянская семья, провожающая на войну сына.

В соответствии с программой Академии художеств, которая требовала представить «верность... русских граждан, которые, быв расстреливаемые в Москве, с твердым и благочестивым духом шли на смерть», В. Сазонов и М. Тихонов в 1813 г. написали картины, изображавшие расстрел французами русских патриотов. Их руководитель, профессор В. К. Шебуев, в те времена сам создал целый ряд рисунков, посвященных победам над наполеоновскими войсками.

Также художников привлекали героические события Петровской эпохи. Так, кисти того же В. К. Шебуева принадлежит картина «Петр I в сражении при Полтаве». Художник начал работу и над другим полотном, получившим название «Подвиг купца Иголкина», которое прославляло патриотизм одного из современников Петра. В связи с новыми требованиями большей исторической достоверности вторая картина была закончена лишь в 1839 г.

Несмотря на то что в исторических произведениях первой половины XIX в. русские люди похожи на древних римлян, а их образы идеализированы, от картин все же веет искренним патриотическим чувством. Исторические живописцы стремятся просто и ясно выражать содержание картин, строго строить композицию, основанную на отвлеченных рационалистических принципах, а также на условности пластики и колорита.

Наряду с торжеством идеальных форм, в картинах исторического жанра усиливаются нормативность и холодность.

Одним из типичных представителей национальной исторической живописи академического направления является *Андрей Иванович Иванов* (1775–1848). Родился художник в Москве. В 1782–1797 гг. он учился в Петербургской академии художеств у Г. И. Угрюмова и Г. Ф. Дуайена. В 1797 г., написав конкурсную картину «Ной на выходе из ковчега приносит жертву Богу», Андрей Иванович был награжден Большой золотой медалью, получил аттестат 1-й степени на звание классного художника и стал пенсионером академии. В следующем году он начал преподавать в академических классах. В 1800 г. Иванов получил звание назначенного.

Первыми известными работами живописца стали автопортрет и парный к нему портрет жены, которые были написаны в 1800 г. Эти картины свидетельствуют о присущем художнику незаурядном таланте портретиста. К сожалению, других работ в этом жанре не обнаружено.

В 1803 г. Андрей Иванов стал академиком. Этого звания он был удостоен за картину «Адам и Ева с детьми под деревом после изгнания из рая». Хотя это полотно выполнено в традициях академизма, в нем четко просматривается стремление художника к жизненности и простоте изображения. Особой выразительности, содержательности и общественной значимости творчество Андрея Иванова достигло накануне и во время Отечественной войны 1812 г. Первым значительным произведением, посвященным идее гражданского подвига, стала картина «Смерть Пелопида», созданная в 1805–1806 гг. Особое благородство и лаконизм в трактовке темы героизма поставили это полотно в ряд крупных произведений русского и западноевропейского классицизма.



*А. И. Иванов. Подвиг молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 году*



На картине «Подвиг молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 году», которая была написана в 1810 г., художник представил образ простого юноши, пробравшегося через стан врагов и известившего находившиеся в походе войска киевлян об опасности.

Полотно «Единоборство князя Мстислава Удалого с косожским князем Редедею» (1812) создавалось в то время, когда наполеоновские войска уже вторглись на территорию России. На картине изображен молодой русский князь, который поверг грозного и опытного вражеского воина. Образ крылатой женщины, несущей венок победителю, сближает полотно с произведениями XVIII в.

В отличие от художников исторического жанра начала XIX в. Андрей Иванов сумел найти живописно-пластические средства для того, чтобы со всей полнотой и ясностью передать современникам идею своих произведений.

В двух последних картинах нашли наиболее яркое воплощение характерные черты русского классицизма. Прогрессивными чертами, которые проявились в произведениях Андрея Иванова, являются пластическая красота форм и гуманизм образа. Именно они будут развиты и углублены мастерами исторической живописи второй половины XIX в.

Много внимания художник уделял педагогической деятельности в академии. За картину «Единоборство князя Мстислава Удалого с косожским князем Редедею» Андрей Иванович был удостоен профессорского звания. Его учениками являлись многие талантливые художники, в том числе его сын А. А. Иванов и К. П. Брюллов.

Однако, несмотря на все заслуги живописца, в 1831 г., после 32 лет безупречной службы, он был уволен из Академии художеств по личному распоряжению Николая I.

Сохранилось только одно произведение, написанное Андреем Ивановым после увольнения, которое принадлежит к числу лучших его работ. Это «Снятие с креста» (1831). Оторванный от широкой деятельности, лишенный постоянного общения с товарищами и учениками, Андрей Иванович с живым интересом наблюдал за творческими успехами своего старшего сына.

С ним Иванов вел постоянную переписку, которая стала для него чуть ли не единственной отрадой в жизни.

В первой половине XIX в. Академия художеств начала терять свое ведущее положение в искусстве, становясь все более консервативной.

В этом отношении показательной является творческая судьба *Федора (Фиделио) Антоновича Бруни* (1799–1875) — крупнейшего мастера-академиста.

Итальянец по происхождению, Бруни родился в Милане, но почти всю свою жизнь провел в России, которая стала для него второй родиной. В 1809-1818 гг. Федор Антонович учился в Петербургской академии художеств у А. Е. Егорова, А. И. Иванова и В. К. Шебуева. В 1818 г. за картину «Улисс, потерпевший кораблекрушение, перед царевной Навзикаей» молодой живописец получил звание классного художника.

С 1819 по 1835 г. Бруни жил в Италии, в Риме. Здесь он написал картину «Смерть Камиллы, сестры Горация» (1824), которая и принесла ему широкую известность. В ее основу был положен сюжет из древнеримской истории. Воюющие между собой Рим и Альба-Лонга договорились о поединке, который должен был определить победителей в этой войне. Участие в битве принимали по три представителя от каждого города. Рим выдвинул трех братьев Горациев, а Альба-Лонга — братьев Куриациев. В сражении погибли пятеро воинов, в живых остался лишь один из братьев Горациев. Победитель возвратился домой, где увидел

*А. Бруни. Смерть Камиллы, сестры Горация*





сестру Камиллу, которая оплакивала своего жениха, Куриация. В гневе Гораций выхватил меч и убил Камиллу.

Бруни разместил свои персонажи на первом плане картины. Изображение при этом имеет вид скульптурного барельефа. В центральной части композиции представлена высокая фигура Горация, который одет в красный плащ. Напряженная поза, суровое выражение лица воина — все говорит о переполняющем его чувстве гнева.

Герои картины идеализированы, их движения и жесты наполнены подчеркнутой театральностью. Таковы умирающая Камилла, ее отец, окружающие их римляне и сам Гораций. Расставив фигуры в один ряд, художник как бы изобразил сцену из спектакля. Здания, расположенные по краям полотна, напоминают театральные декорации. Автор не заостряет внимания на трагизме произошедшего события. На мече Горация и одежде Камиллы нет даже пятен крови.

Несмотря на явные черты академичности, присущие картине, от нее веет и легким романтизмом. Картина прославляет патриотическую самоотверженность Горация, который олицетворяет собой верность родине и своему воинскому долгу. В то же время автор не скрывает своего сострадания к Камилле, умирающей из-за любви к врагу.

В 1834 г. за «Смерть Камиллы, сестры Горация» Бруни был удостоен звания академика.

С 1838 по 1841 г. живописец снова жил в Италии, где создал колоссальное полотно «Медный змий», которое привез в Петербург. Выполненная с большим художественным мастерством, в России картина имела шумный успех.

На полотне размером 565 х 852 см художнику удалось построить глубинную многофигурную композицию, которая, наряду с сумрачным колоритом и выразительностью людских переживаний, позволяет отнести это произведение к числу самых значительных картин академического искусства эпохи классицизма.

Присутствует в изображаемом сюжете и характерный для Федора Антоновича романтический пафос. Используя свое незаурядное дарование, автор стремится решить противоречивую задачу: с одной стороны, изобразить мрачную, полную отчаяния картину гибели людей, с другой — обличить в жестокости и несправедливости самого Бога, который губит не только прекрасных и сильных людей, но убивает даже безвинных младенцев.

В Петербурге Бруни достиг высокого положения. В 1855 г. он получил должность ректора Академии художеств, но все меньше уделял времени занятиям живописью. С 1849 по 1864 г. художник был хранителем картинной галереи Эрмитажа. Кроме того, он являлся почетным членом Болонской и Миланской академий искусств, профессором Флорентийской академии и Академии Святого Луки в Риме.

Последние годы жизни Федор Антонович провел в одиночестве. До конца своих дней живописец сохранил верность идеалам академического искусства, из-за чего растерял всех учеников.

Среди ведущих мастеров позднего классицизма и академизма, чье творчество не ограничивается одним только историческим жанром, выделяется *Василий Кузьмич Шебуев* (1777–1855), который так же, как и Бруни, долгие годы посвятил преподавательской деятельности в Петербургской академии.

С 1782 по 1797 г. художник проходил обучение в академии, где его наставниками были И. А. Акимов и Г. И. Угрюмов. В 1803 г. в качестве пенсионера его направили в Рим совершенствовать свое мастерство. Там Шебуев создал картину «Гадание (Автопортрет с гадалкой)», над которой работал с 1805 по 1807 г.

В 1807 г. Василий Кузьмич начал свою преподавательскую деятельность в звании академика по классу исторической живописи. В 1832 г. он получил должность ректора живописи и ваяния.

Художник много работал над созданием учебных пособий по анатомии («Антропометрия», датированная 1830–1831 гг.), предназначенных для учащихся академии. В 1832 г. Шебуев выполнил эскиз росписи купола конференц-зала академии, получивший название «Торжество на Олимпе».

В 1820–1821 гг. живописец работал над оформлением дворцовой церкви в Царском Селе, в 1837 г. расписывал Измайловский, а в 1844–1847 гг. — Исаакиевский собор в Петербурге. Кроме того, в 1836 г. Василий Кузьмич создал эскизы росписей купола и иконостаса для расположенной в здании академии Екатерининской церкви. Все перечисленные работы отличаются прекрасным построением композиции и органичным соотношением элементов интерьера.

Самой известной среди исторических полотен Шебуева является картина «Подвиг новгородского купца», которая была написана в 1839 г. Чрезмерная театральность жестов действующих персонажей, резко контрастное противопоставление сильно преувеличенной ярости врагов спокойствию главного героя картины говорят о стремлении художника возродить традиции уходящей в прошлое классицистической исторической живописи.



Однако, наряду с признаками классицизма, в картине нашли свое отражение и романтические черты, о чем свидетельствует динамизм действия и отличающийся яркими противопоставлениями цвета и светотени колорит. Кроме того, достоверное изображение отдельных деталей оружия и одежды говорит о воздействии на живописную манеру художника развивающихся реалистических тенденций.

В поздних портретах Шебуева принципы реализма получают свое максимальное развитие. Для этих работ свойственны правдивость и достоверность в изображении человека. Таковыми являются «Портрет отставного экспедитора И. В. Швыкина» (1833), «Портрет неизвестной в коричневом платье» (1837), «Портрет жены» (середина 1840-х). Именно в портретном жанре наиболее полно раскрылся живописный талант художника.

Учеником В. К. Шебуева в 1801 г. стал *Петр Васильевич Басин* (1793–1877) — еще один яркий представитель русской академической школы.

В 1818 г. за картину «Христос изгоняет из храма торгующих» Басин получил Большую золотую медаль. Это был последний год обучения в академии. Молодого художника в числе других пенсионеров отправили в Италию.

Итальянский период в творчестве Басина представляет наибольший интерес. Живописец работает в разных жанрах. Он создает академические композиции — «Фавн Марсий учит юношу Олимпия игре на свирели» (1821), «Сусанна, застигнутая старцами в купальне» (1822) и др., жанровые произведения «Итальянский разбойник» (1822), «Землетрясение в Роккади-Папа, близ Рима» (1830) и др., пейзажи «Вечерний пейзаж», «Вид в окрестностях Субиако», «Пейзаж со стадом коз» (все — 1820-е), пишет портреты — «Сильвестр Феодосиевич Щедрин» (1822), «Неизвестная с девочкой» (1822), «Клодина Нантен» (1827).

Наряду с академическими традициями, в творчестве Басина нашли свое отражение черты, присущие романтизму. Так, при работе с натуры художник стремится предельно точно, без искажения передать на полотне соотношение цветов и освещение, а также запечатлеть время суток.

Самой известной исторической картиной Петра Васильевича является полотно «Сократ в битве при Потидее защищает Алкивиада», написанное в 1826–1828 гг. В ней также ощущается романтическая стилистика.

В 1831 г. Басин вернулся на родину и до 1869 г. преподавал в Петербургской академии художеств. Не оставил он и занятия живописью, однако ничего значительного ему уже создать не удалось.

В период преподавания в академии Петр Васильевич написал жанровую картину «Чердак здания Академии художеств» (начало 1830-х гг.) и несколько портретов: жены, О. В. Басиной (1837–1838), Ю. П. Самойловой (1839), шестерых своих детей (середина 1850-х) и др.

В 1830–1850-х гг. художник создавал главным образом монументальные произведения религиозной и светской тематики. Венцом его творческой деятельности стали росписи Исаакиевского собора в Петербурге, над которыми он работал в 1840 — первой половине 1850-х гг. Росписи выполнены в лучших традициях академического искусства и в строжайшем соответствии с канонами Русской православной церкви.

К началу 1860-х гг. у Басина резко ухудшилось зрение, поэтому он практически не способен был заниматься живописью.

Мастера *портретной живописи* первой половины XIX в. развивали прогрессивные традиции предшествующего столетия.

В живописном портрете яснее проявились черты жанровости и естественности, а на смену вычурной парадности пришли интимность и задушевность.

Наиболее яркими представителями портретного жанра описываемого периода были О. А. Кипренский и В. А. Тропинин.

*Орест Адамович Кипренский* (1782–1836), яркий представитель романтизма, был незаконнорожденным сыном помещика и крепостной крестьянки. При поступлении в академию он получил вольную, а вместе с ней и придуманную фамилию. С 1788 по 1803 г. художник учился у Г. И. Угрюмова и Г. Ф. Дуайена. Он готовится стать историческим живописцем и лишь волею случая избрал другой путь. Пенсионеры должны были отправиться в Италию, но из-за наполеоновских войн им пришлось были остаться на родине. Кипренский оставил историческую живопись и принялся за портреты.

В портретном жанре художник показал себя как талантливый последователь Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого и В. Л. Боровиковского.



Еще в период обучения в академии, в 1804 г., Орест Адамович написал «Портрет А. К. Швальбе», который свидетельствует об интересе к творчеству Рембрандта, что было характерно для большинства молодых художников-романтиков. Характерные черты лица переданы им в мгновенном движении, которое создается контрастным сочетанием света и тени, а также насыщенным теплым колоритом, подчеркивающим живописную лепку формы. Все эти детали усиливают впечатление тревожности, которым проникнута картина.

Образ незаурядного человека показан Кипренским в романтически приподнятом стиле. Этот портрет явился как бы переходным этапом в творческих исканиях художника, подготовив его разрыв с эстетикой классицизма.

Год спустя Орест Адамович возвратился к академическим традициям, написав программу «Дмитрий Донской на Куликовом поле», однако эта работа, отличавшаяся мастерски составленной композицией и скульптурной лепкой фигур, была его последним обращением к устаревшим эстетическим вкусам и требованиям.

Для более поздних портретов, принадлежащих кисти Кипренского, характерно сочетание романтической взволнованности с поисками глубокого раскрытия личности изображаемого человека. В своих творениях художнику удалось с небывалой степенью остроты и непосредственности передать сложный внутренний мир человека, показать его активную духовную жизнь. В этом смысле он стал первооткрывателем.

Кипренский пытался выявить индивидуальные особенности модели, передать состояние души человека. Во многом расширились функции цвета. Предшественники-портретисты использовали его лишь для передачи живописно-пластической характеристики определенной материальной формы.

Кипренский же отводил цвету относительно самостоятельную роль, стремясь с помощью разнообразных красочных акцентов воплотить на полотне повышенную эмоциональность образа.

Помимо портретов других людей, Орест Адамович написал несколько автопортретов, которые отличаются смелой и тонкой живописной манерой. В этой связи следует отметить, что характерной чертой искусства первой половины XIX в. является интерес к творческой личности, запечатлевающей себя в разные моменты и в различных настроениях. Связано это было с усилением индивидуального начала в искусстве.



*О. А. Кипренский. Портрет Дениса Давыдова*

Присущий художнику благородный гуманизм позволил ему передать богатство и поэтичность духовного образа моделей: одухотворенность некрасивого лица Е. П. Ростопчиной, пленительную женственность Д. Н. Хвостовой, героическое воодушевление Дениса Давыдова. В последнем, используя контрасты темного фона и освещенного лица модели, сопоставляя между собой насыщенные цвета — красный и золотой, белый и серебро, Кипренский создал образ воина и мечтателя. Портрет наполнен особой эмоциональной выразительностью и удивляет точностью раскрытия психологического состояния модели.

В период Отечественной войны Орест Адамович обращается к особому типу небольшого графического портрета. Подобные карандашные изображения сочетали в себе удивительную непринужденность с глубиной передачи внутреннего мира создаваемых образов. На этих портретах Кипренский запечатлел своих современников: участников войны, близких по духу людей — А. П. Бакулина, М. П. Ланского, Е. И. Чаплина, а чуть позже и деятелей искусства — Н. А. Оленина, Н. И. Уткина, К. Н. Батюшкова.

Портреты-наброски, выполненные художником в то время, рассказывают о чести и долге куда правдивее, чем иные генеральские портреты, написанные придворным живописцем.

Может быть, военные портреты Кипренского впоследствии и превратились бы в непревзойденный образец исторической картины, освободившейся от академической фальши, а наброски в его альбомах вполне могли бы стать ступенькой к новому, еще не родившемуся в России искусству.



Однако судьба распорядилась иначе: в 1817 г. возобновились заграничные поездки пенсионеров, и в числе первых Кипренский отправится в Италию.

С 1817 по 1822 г. Орест Адамович вынужден был провести в чужой стране. Лишь изредка ему удавалось встретить в Риме русских людей, чьи портреты он писал с особым воодушевлением. Несмотря ни на что, поездка в Италию пробудила у художника стремление к четкости и определенности форм, а также к обобщенности характеристик.

Результатом творческих исканий стал портрет Е. С. Авдулиной, написанный около 1822 г. Девушка как бы погрузилась в созерцание своих мыслей. Портрет выполнен в красочной гамме, которая построена на сочетании темно-коричневых, тускло-желтых и зеленоватых тонов, подернутых лиловой дымкой. Такие второстепенные детали портрета, как стоящий в стакане на подоконнике хрупкий белый цветок, открывающийся за окном романтический пейзаж, еще более усиливают меланхолическое настроение, которым окутана картина.

К этому же времени относятся попытки создать историческую картину «Аполлон, поражающий Пифона», которая представляла собой аллегорию победы Александра I над Наполеоном. Работа над ней была завершена в 1825 г., однако в отличие от портретов картина не произвела на зрителей ожидаемого впечатления. Поиск новых образов и средств живописно-пластичной выразительности не прекратился и в поздний период творчества Кипренского — в 20-30-е гг. XIX в.



*О. А. Кипренский. Портрет А. С. Пушкина*

Во второй половине 1820-х гг. художник пережил духовный кризис. Хотя его портреты и отличались прежним мастерством, Кипренского не удовлетворяла холодная отчужденность его живописных образов.

Самым значительным из поздних произведений Ореста Ада-

мовича является портрет А. С. Пушкина, написанный им в 1827 г. Художник изобразил поэта как человека, обладающего высокими духовными качествами. Об этом говорит и лицо А. С. Пушкина, которое выражает ясность мысли, ум и достоинство, и сдержанная поза, и свободный поворот головы. Общий настрой картины усилен глубокими тонами богатого колорита.

С удивительной точностью Кипренскому удалось передать настроение поэта, который в том же 1827 г. написал «Послание в Сибирь». Тогда же в стихотворении «Арион» прозвучало и полное горечи признание друга декабристов, «таинственного певца», еще недавно беспечно верившего в их победу, а теперь, после поражения, скорбящего, но не покорившегося: «Я гимны прежние пою и ризу влажную мою сушу на солнце под скалою..»

О чувствах, которые владели в то время поэтом, говорит горькая складка у рта и полный затаенной печали взгляд удивительных глаз. Художник до глубины души поразил современников той реалистичностью, с которой ему удалось передать внутреннее состояние А. С. Пушкина. С редкой ясностью Орест Адамович отразил в своем портрете сочетание печали и непреклонно гордого мужества.

В знак благодарности А. С. Пушкин посвятил Кипренскому стихотворение, в котором написал: «Ты вновь создал, волшебник милый, меня, питомца чистых муз..»

В 1828 г. Кипренский снова уехал в Италию. Наиболее удачными работами этого периода стали созданные в 1831 г. «Девушка с плодами» и «Читатели газет в Неаполе».

В этих картинах художник попытался разносторонне раскрыть психологическое состояние персонажей.

Кипренский продолжал творить до конца своей жизни. В 1833 г. он написал портреты Б. Торвальдсена и Ф. А. Голицына, однако прежнего мастерства в этих картинах он добиться не смог.

Полотна Кипренского по справедливости можно причислить к крупнейшим явлениям в русском искусстве первой четверти XIX в. Как никто другой, он сумел воплотить в своих портретах, наполненных то лирической прелестью, то мужественным достоинством, положительный идеал эпохи общественного подъема.

Кипренский обогатил портретный жанр некоторыми новаторскими чертами. С помощью кисти и карандаша он сумел передать богатство



человеческих чувств и эмоциональных проявлений, органично связать фигуру человека с окружающей средой.

Творчество *Василия Андреевича Тропинина* (1776–1857) обогатило русскую портретную живопись первой половины XIX в. множеством нововведений. Демократизм его образов проявился также и в бытовых картинах.

Судьба Тропинина была нелегкой: он родился крепостным и, став уже известным художником, до 1823 г. оставался в крепостной зависимости. В 1798 г. он поступил в Академию художеств, однако в 1804 г. был отозван своим помещиком.

Многие годы Тропинин прожил в Кукавке — имении своих господ на Украине. Именно тогда у художника развился интерес к народной теме в искусстве. Василий Андреевич создавал портреты украинских крестьян. Как живописец рассказывал впоследствии, он «без отдыха писал с натуры.. со всего и со всех».

Для ранних портретов художника характерны интимность образов и нежный, выдержанный в сероватой красочной гамме колорит. Таковы этюды-портреты И. И. и Н. И. Морковых, относящиеся к 1813 г., и портрет жены А. И. Тропининой, написанный в 1809 г.

Портрет Анны Ивановны Тропининой, находящийся в экспозиции Третьяковской галереи, выполнен в той же живописной манере, что и портреты О. А. Кипренского. В этой работе воплотилась новизна и сила вложенного в нее чувства, простота и искренность средств выражения. Перед нами юная хозяйка, будущая мать. Ее серые глаза смотрят одновременно доверчиво и робко. Темно-русые волосы выбились из-под кружевного чепчика. Мягкий отложной воротник не мешает спокойным



*В. А. Тропинин.*
*Портрет А. И. Тропининой*

естественным движениям. Тончайшие лессировки на лице и мелкие прописи на освещенных частях кружев и ткани усиливают впечатление конкретности и почти материальной осязаемости женского лица, поверхности кружев и атласных лент.

Портрет Тропининой гармонично сочетает в себе очарование предметного мира как отголосок предшествующего столетия с естественной простотой образа нового времени, главными чертами которого являются нравственная чистота, искренность и непосредственность. Именно такой образ русской женщины создал в своей ранней прозе Александр Сергеевич Пушкин.

Постепенно произведения Тропинина становились все более жизненными и правдивыми. Созданный в 1818 г. «Портрет сына» отличается особой живописностью, достоверностью и поэтичностью образа. Но прежде всего в этой работе подкупает мастерски переданная художником натура. Нежное детское личико, ясные голубые глаза, белокурые пряди волос, мягко оттеняемые светлым тоном серой курточки и белым отложным воротничком. На картине доминирует безмятежно-спокойная и светлая красочная гамма.

В отличие от работ О. А. Кипренского, пронизанных страстным романтическим чувством, портреты В. А. Тропинина можно охарактеризовать как натуральные, то есть естественные, близкие к натуре. Творчество первого явилось отражением «поэтической взволнованности», а портреты второго пронизаны «пленительной непринужденностью» своего времени. Тропинин шел по пути простоты и искренности в искусстве, проложенном Кипренским, благодаря которому он освободился от канонов традиционного изображения.

Не менее чем в женских образах, дух времени отразился в военных портретах художника. Помимо эскизов и набросков, варьировавших созданный Кипренским романтический образ Дениса Давыдова, и парадно-героических портретов павших на поле боя воинов — таких, как портрет Багратиона и Лазарева, — Тропинин создал ряд рисунков, на которых просто, без каких-либо внешних эффектов изобразил участников Отечественной войны 1812 г. Сила образов этих портретов заключена в характеристике морально-нравственных качеств людей, отраженных в чертах их мужественных лиц.

Произведения Тропинина 1820 — начала 1830-х гг. также отмечены проявлением ряда новых положительных черт, среди которых следует



назвать стремление к отчетливому детальному изображению модели, разнообразию интенсивной красочной гаммы, а также скульптурной четкости объемов. Творчество художника этого времени отличается зрелостью, ясностью поставленных задач, уверенностью сложившейся живописной манеры.

В 1820-е гг. Василий Андреевич обращается также и к жанровой живописи, которая имеет много общего с его портретами. Жанровые полотна, изображающие жизнь простого народа, послужили своеобразным дополнением к портретам представителей привилегированного сословия и художественной интеллигенции. Объединившись, они составили единую картину русского общества того времени.

В 1821 г. художник поселился в Москве. В 1823 г. помещик наконец пожаловал ему вольную. Не случайно этот год оказался благодатным и для его творчества.

Тропинин представил на суд Совета академии свои ставшие впоследствии широко известными картины портретно-бытового содержания: «Нищий старик», «Гитарист» и «Кружевница», датированные 1823 г., и «Портрет художника Е. О. Скотникова», написанный в 1821 г., за которые и был удостоен звания назначенного. В 1824 г., написав «Портрет К. А. Либерехта», Тропинин стал академиком, однако от преподавательской деятельности отказался и вернулся в Москву, чтобы полностью посвятить себя живописи.

Василий Андреевич запечатлевал образы широко распространенные, типичные для тех лет. Из всего многообразия лиц художник выбирал те, в которых видел наиболее ценные и положительные черты.

Он писал портреты людей, способных вызвать любовь и уважение к себе. Так, несмотря на нищету старика, протянувшего



*В. А. Тропинин. Кружевница*

руку за подаянием, он не выглядит жалким. Напротив, его черты наполнены внутренним благородством и красотой.

В образах кружевницы и золотошвейки, гитариста и мальчика с книгой художник отразил присущие народу духовные ценности, его чувство красоты и способность к творчеству.

Особое место в истории русского искусства занимают женские портреты Тропинина.

Ему, как никому другому ни до, ни после него, удалось выразить новое отношение к женщине — не только как к изящному украшению, но и как к матери, жене, хозяйке, подруге.

Василий Андреевич одним из первых оценил человеческое достоинство простой русской женщины, занимающей самостоятельное место в обществе, образ женщины-труженицы. Только через 20 с лишним лет подобный образ получил развитие и философское обоснование в творчестве Герцена и Чернышевского.

Сюжетом для своих картин Тропинин избрал область деятельности, где женщина могла наиболее полно проявить свои способности. Это рукоделие. Конечно же, женские образы несколько идеализированы. На этюдах, которые художник написал с натуры, он изображал усталых и не слишком молодых тружениц, с законченных же портретов на нас смотрят очаровательные девушки. В основе своей эти образы были наполнены иным внутренним содержанием, чем довольно распространенные в то время миловидные женские головки.

Однако современники не оценили новую направленность картин Тропинина и отмечали в них лишь «приятность в расцвечивании, верные переходы в тонах, кисть сочную и искусство пользоваться натурой».

Некоторые критики приписывали портретам Тропинина благодушие и бесхарактерность, поскольку он нередко изображал улыбающиеся лица. Сам же Василий Андреевич считал, что благодаря улыбке раскрывается настоящая внутренняя сущность людей, которая и являлась главным предметом изображения художника.

Тропинин создал особый тип домашнего портрета, или, как его еще называли, халатного, на котором человек, как бы находясь наедине с собой, полностью раскрывался в свободной и непринужденной обстановке. В таком портрете на первый план выступали морально-нравственные качества человека, а не тот антураж, который характеризовал



его общественное и сословное положение. Такая трактовка образов была продиктована принципиально новыми критериями оценки человеческой личности.

Наиболее значительным в этом плане является портрет П. А. Булахова, написанный Тропининым в 1823 г. Он выполнен широко, почти эскизно, с чувством свободы и внутреннего вдохновения.

Общий колорит картины гармонично сочетает в себе синие, серые и красно-коричневые тона.

В том же году, когда Кипренский написал портрет А. С. Пушкина, Тропинин также создал портрет поэта. Находясь в Москве, А. С. Пушкин сам указал на Тропинина как на желательного портретиста, которому будет позировать. Василий Андреевич изобразил поэта в домашней обстановке, в халате, с раскрытым воротом рубашки. Вместе с тем он сумел найти особые живописно-пластичные средства, с помощью которых передал глубину и значительность внутреннего мира А. С. Пушкина. Удачное сочетание лилового халата с черным шейным платком подчеркивает бледность оттененного белым воротником лица поэта.

Портрет А. С. Пушкина стал высшим достижением творчества Тропинина 20-х гг. В нем в наибольшей степени проявилась сила реалистического искусства. Это первая работа, в которой Василий Андреевич выступает на равных с Кипренским, до того считавшимся его учителем.

Во второй половине 1820-х гг., в период жестокой николаевской реакции, подавлялось всякое проявление общественной мысли. Не случайно Тропинин в эти годы перемещает творческий акцент на женские образы. Лучшим произведением этого времени является портрет Ершовой с дочерью.



*В. А. Тропинин.*
*Портрет А. С. Пушкина*

Кажется, что каждый сантиметр этого полотна пронизан чистотой и спокойной радостью материнского чувства. Это впечатление усиливается гармонично подобранной гаммой красок, которая сочетает приглушенно-зеленоватый цвет полыни в платье матери с легким белым платьицем дочери, украшенным бледно-розовыми бантами.

С поразительным мастерством художник изображает детали картины: матовую поверхность материнского лица и нежное розовое личико девочки, пушистые каштановые кудри, бархат, мех. Полотно, удивляющее совершенством исполнения, навсегда останется интересным памятником эпохи.

Нельзя утверждать, что привлекательность Ершовой с дочкой шла вразрез с жизненной правдой, что, изображая идеализированную натуру, художник кривил душой. Тропинин всегда в своей интерпретации образа исходил из самой жизни.

Достаточно вспомнить рассказ Василия Андреевича, относящийся к истории создания одного из самых живописных полотен того времени — почти иронического по своей характеристике образа престарелой модницы В. А. Зубовой, который записала одна из учениц живописца:



*В. А. Тропинин. Портрет В. А. Зубовой*

«„Художник должен быть хозяином своего дела. Нельзя позволять и соглашаться на все требования снимающего с себя портрет. Вот пример!“ И он показал нам портрет уже очень пожилой женщины, но во всей посадке, в изысканности наряда видно было желание молодиться: мелкие букли украшали ее лоб, огромный малиновый ток со страусовым белым пером был надет на голову, черное бархатное платье и соболий палантин, из-под которого была заметна



обнаженная шея и руки с разными драгоценными украшениями. „Вот — этот портрет остался у меня. Ей хотелось написаться с совершенно открытой грудью, руками и талией. Я самопроизвольно накинул на нее соболь, чтобы скрыть нравственное безобразие старухи; она рассердилась на меня и не взяла своего портрета, а я не согласился его выпустить из мастерской в неприличном виде на посмешище публики».

В 1830-е гг. в творчестве Тропинина продолжает звучать тема труда. Однако в отличие от более ранних картин — таких, как «Кружевница» и «Золотошвейка», — он лишен радости и вдохновения. Молодая женщина с кофейником, группа раскройщиц ткани, сцена гадания на картах, покупка яблок у разносчика — вот темы картин этого периода.

В этюде старика, обстругивающего палку, Василий Андреевич впервые использовал прием, который стал характерным для его позднего творчества. Поверх свободно и легко, без детальной проработки написанного изображения нанесены белильные прожилки, с помощью которых художник акцентирует морщины на лице и руках старика и его редкую бородку. Впервые Тропинин не показывает человеческие глаза, тогда как в прежних работах именно глаза составляли основу образа. По всей вероятности, живописец умышленно устранил в портрете все то, что выходило за рамки обыденного.

В 1840-е гг. у Тропинина возрос интерес к новым бытовым сюжетам и к явлениям повседневной действительности в портретах. Иногда, как, например, в «Автопортрете на фоне окна с видом на Кремль», где художник изобразил себя с палитрой и кистями на фоне Москвы, повседневность деталей и среды приобретает почти символический характер. Эта картина как бы отразила в себе романтический идеал художника.

В 1830–1840-е гг. Василий Андреевич стал центральной фигурой московской художественной жизни, наиболее крупным и авторитетным живописцем столицы. Именно поэтому зародившееся в то время в Москве отличное от петербургского направление в искусстве неразрывно связывается с именем Тропинина.

В эти годы Василий Андреевич стал как бы официальным портретистом Москвы. Целые галереи портретов были написаны для представителей московской знати — Голицыных, Гагариных, Оболенских, Паниных, Воейковых. Известны тропининские портреты целых купеческих династий — Киселевых, Карзинкиных, Сапожниковых, Мазуриных.

С 1 июля 1833 г. в Москве начал действовать публичный художественный класс, одной из основных задач которого было развитие народных талантов.

Тропинин со всей любовью и бескорыстием души отдался новому большому делу своей жизни — педагогической деятельности. Василий Андреевич наотрез отказывался от частных уроков и платы за помощь, которую оказывал студентам.

Еще через десять лет живописца избрали почетным членом Московского художественного общества за то, что он «без всякой обязанности, из особого усердия посещал класс и содействовал своими советами в его успехах». В советах, которые давал Тропинин своим ученикам, заключаются основы его собственного художественного метода. Приведем некоторые из них.

«Лучший учитель — природа, — говорил Василий Андреевич, — нужно предаться ей всей душой, любить ее всем сердцем, и тогда сам человек сделается чище, нравственнее, и работа его будет спориться и выходить лучше многих ученых». Он советовал «.всегда, постоянно, где бы вы ни были, вглядываться в натуру и не пропускать ни малейшей подробности в ее игре».

«Не упускайте из вида, что в портрете главное — лицо, — призывал мастер, — работайте голову со всем вниманием и усердием, остальное — дело второстепенное. Обращайте внимание при посадке для портрета кого бы то ни было, чтобы это лицо не заботилось сесть так, уложить руку этак... постарайтесь развлечь его разговором и даже отвлечь от мысли, что вот он сидит для портрета». «Никогда не должно укладывать, устраивать что-либо в платьях, а, приглядевшись в первый сеанс к натуре, бросайте на болван платье так, чтобы складки легли возможно естественно».

Был Василий Андреевич частым гостем и Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Поскольку в отношении профессионального мастерства Тропинин намного превосходил законных преподавателей училища, его роль в воспитании будущих художников была особенно значительной. Его картины в течение многих лет служили оригиналами для копирования.

Преподаватели училища В. С. Добровольский, И. Т. Дурнов, К. И. Рабус стали близкими друзьями Василия Андреевича. В совместных беседах



они вырабатывали общие взгляды на искусство, а также методы работы, положившие начало новой, более прогрессивной по сравнению с петербургской академической, системе обучения. Несмотря на то что имя Тропинина не значилось в протоколах Совета училища, его мысли нашли свое отражение во вновь принятой программе.

В 1850-х гг. твердо сложившаяся система взглядов на живописное искусство, обоснованное художественное мировоззрение Тропинина стали опорой для передовых преподавателей училища в их борьбе с проявлениями позднего классицизма за естественность и простоту искусства.

Таким образом, московская живописная школа возникла на основе демократического и реалистического искусства Тропинина, с одной стороны, и передового мировоззрения прогрессивной части русского общества, сформировавшегося в первой четверти XIX в., с другой.

Оценивая творческое наследие Василия Андреевича Тропинина, искусствовед-историк А. М. Амшинская писала: «Тропинин был как бы барометром русской жизни на всем протяжении первой половины XIX в. Эта неразрывная связь, слитность с окружающей действительностью и явилась его сильнейшей стороной; тогда как многие замечательные художники, оторвавшись от этой действительности, потеряли животворный источник для своего творчества, и оно оскудевало вдали от родины, Тропинин сохранил творческие силы до последних дней своей жизни. Сам Василий Андреевич хорошо понимал это и говорил: может, и хорошо, что он не был за границей, что не отрывался от родной почвы и этим сохранил свою самобытность».

Современники высоко ценили Тропинина, нередко называя гениальным. О нем говорили: «натуралист неподражаемый», «портретист великий», «авторитет, всеми любимый». Успехи его представлялись триумфом. И это было понятно, ведь художник жил и творил в то время, когда преимущественное право занятия искусством русская публика приписывала иностранцам.

Недаром современники называли Тропинина «русским Грёзом», поскольку многие его произведения были выполнены в традициях сентиментализма (например, «Кружевница»), обнаруживали в творениях Василия Андреевича «тицианов колорит», «вандиковское умение» писать руки, говорили о том, что принадлежавшие ему картины нередко принимали за работы великого Рембрандта. Окружающие с удовольствием

вспоминали, с какой теплотой отнесся к Тропинину приехавший из-за границы в Москву К. П. Брюллов, который утверждал, что если бы Василий Андреевич жил за границей, то был бы там первым портретистом.

Однако к концу его жизни, в 1840–1850-х гг., несмотря на замечательное реалистическое мастерство художника, в широких кругах московской публики имя Тропинина начало постепенно забываться. Связано это с тем, что в официальном искусстве 1850-х гг. на первый план выдвинулся стиль ампир с его парадной вычурностью тяжеловесных форм, пестротой живописи и холодным аллегоризмом образов. Василий Андреевич воспринимал это болезненно.

Вот что рассказывает Т. Астракова, вспоминая о последней встрече с художником на одной из выставок: «Мы все стояли перед картиной Новковича, кажется, «Спящая нимфа» или что-то в этом роде. Василий Андреевич, указывая на нее, сказал: „Вот погубил-таки свой талант этот человек! А талант был. Что написал? Разве это натура? Все блестит, все кидается в глаза, точно вывеска парадная. Жаль, очень жаль, а ничего не поделаешь. Нас, стариков, не слушают: все на эффектах нынче помешаны. Да, батюшка, — обратился он к Беляеву, — немного остается нас, преданных истинному искусству. Все и везде эффект, во всем и во всех ложь!“ Он улыбнулся и прибавил: „Авось мы не доживем до полного падения нам дорогого дела!“»

На фоне эффектной живописи последователей Брюллова скромное и естественное искусство Тропинина казалось слишком простым. Однако одновременно с расцветом псевдоклассицизма продолжало развиваться и крепнуть новое, реалистическое, национально самобытное искусство. Для его представителей Василий Андреевич со своей необычайной биографией и искренней простотой живописи во все времена оставался подлинным идеалом художника.

Мастера *пейзажной живописи* первой половины XIX в. постепенно отступали от присущего классицизму условного построения пространства. В эпоху становления романтизма развивался непосредственный свободный взгляд на мир. В пейзажах художники стремились запечатлеть естественное обаяние природы, ее органическую взаимосвязь с человеком, его чувствами, настроениями и переживаниями.

Вольнолюбивые идеалы, поэтически возвышенные представления о человеческой личности, характерные для портретного жанра тех лет,



воплотились также и в пейзажной живописи. Пейзаж наполнился новым содержанием и, по сравнению с предшествующим периодом, стал гораздо более эмоционально насыщенным.

Живые реалистические искания и новое лирическое восприятие природы наиболее ярко отразились в пейзажах *Сильвестра Феодосиевича Щедрина* (1791–1830).

С детства жизнь Сильвестра была тесно связана с искусством. Отец художника, скульптор Феодосий Федорович Щедрин, занимал должность профессора, а затем ректора Петербургской академии художеств. На выбор мальчиком профессии решающее влияние оказал его дядя — знаменитый пейзажист, профессор Семен Федорович Щедрин, который руководил в академии пейзажным классом.

В 1800 г. он поступил в Академию художеств, где его наставниками стали М. М. Иванов, Ф. Я. Алексеев и Тома де Томон. Одним из первых ранних пейзажей живописца стало полотно «Александр I у Шафгаузенского водопада». На картине изображена встреча императора со своей сестрой, которая состоялась в маленьком швейцарском городке Шафгаузене. Поскольку молодой художник никогда не бывал в Швейцарии, при

*С. Ф. Щедрин. Вид на Петровский остров в Петербурге*



работе ему пришлось использовать гравюры с видами Рейнского водопада в Шафгаузене. Главных персонажей картины, Александра I и его сестру Екатерину Павловну, Щедрин писал с их портретов.

Через 11 лет Щедрин окончил академию, написав программную работу «Вид с Петровского острова в Петербурге», за которую получил Большую золотую медаль и право на заграничное пенсионерство. Однако в связи с началом Отечественной войны 1812 г. его поездка в чужие края была отложена.

Программная работа Сильвестра Щедрина выполнена в духе пейзажей Семена Щедрина. Художник трактует городской пейзаж как парковый, делая акцент на его декоративности. На первом плане он изобразил деревья, на втором — водное пространство, а на дальнем поместил собственно видовое изображение.

Следующий пейзаж — «Вид с Петровского острова на Тучков мост», написанный в 1815 г., свидетельствует о стремлении Щедрина преодолеть эту систему.

В нем меньше декоративности. Основное внимание художник уделяет изображению вида. Свою законченность эта тенденция приобрела в пейзаже 1817 г. «Вид на Биржу с набережной Невы». Он выполнен с большим техническим мастерством и отличается твердостью и ясностью линий, четким расположением перспективных планов и правильностью объемов.

Вскоре перед Щедриным встали новые творческие задачи, которые ему предстояло решать уже вдали от родины. В 1818 г. в числе других пенсионеров Сильвестр Феодосиевич отправился в Германию. Здесь молодой художник познакомился с творчеством великих мастеров. Выпускники академии посетили Берлин, Дрезден, Вену, Прагу, после чего направились в Италию.

Если в XVIII столетии пенсионеры уезжали за границу, чтобы продолжить обучение, то в XIX в. окончившие академию студенты получали достаточную подготовку для самостоятельной работы.

В Италии Щедрин попал в сложную художественную обстановку. Прочные позиции здесь сохранял классицизм, и вместе с тем все более значительным становилось влияние романтических и реалистических тенденций. Однако в отличие от Кипренского, который со свойственными для отдельных его произведений итальянского периода художественной силой





*С. Ф. Щедрин. Колизей*

и оригинальностью все-таки поддался влиянию господствовавшего направления в искусстве, Щедрин отнесся независимо к творчеству окружавших его живописцев. Сильвестр Феодосиевич примкнул к передовому романтически-реалистическому направлению. При этом он пошел своим собственным путем, сумев сохранить в произведениях самобытность русских национальных традиций.

Щедрин поселился в Риме и приступил к работе над городскими пейзажами. Предметом своей большой отчетной картины он решил сделать Колизей. Однако в отличие от приверженцев классицистического направления Сильвестра Феодосиевича Колизей привлекал не столько как памятник античной архитектуры, сколько как интересное здание, которое он стремился изобразить реально и правдиво, не идеализируя его очертаний.

Подготовленный в процессе работы с натуры этюд, на котором представлен «портрет» сооружения, превратился в самостоятельную картину. На первом плане этюда художник изобразил Колизей с его разрушенной стороны. Здание занимает всю высоту холста. Дома же, виднеющиеся вдали, написаны лишь для того, «чтобы обозначилась вся его необыкновенная величина».

Стараясь как можно точнее выразить натуру, Щедрин до мельчайших подробностей передал архитектуру здания, его каменную массу и кладку. Чтобы придать картине занимательность, он дополнил изображение Колизея мотивом входящего в него крестного хода.

В 1819 г., когда был написан «Колизей», в Рим приехал великий князь Михаил Павлович. Чтобы оказать материальную поддержку своим соотечественникам-живописцам, которым выделялось не так уж много

средств на проживание в Риме, он сделал им ряд заказов. Щедрина князь попросил написать два полотна с видами Неаполя.

Летом 1819 г. художник отправится в Неаполь, где поселится на набережной Санта-Лючия у поэта и дипломата К. Н. Батюшкова. Щедрин писал Везувий, пейзажи с видами моря и неаполитанских набережных.

Картину «Неаполь. На набережной Ривьера ди Кьяйя» Щедрин выполнил в манере, характерной для поздней живописи Ф. Алексеева: основное место на переднем плане здесь занимает набережная, на которой художник изобразил группы гуляющих и торговцев, представляющие собой незатейливые жанровые сценки. На дальнем плане открывается вид на море. В том же стиле была написана еще одна работа — «Вид Неаполя», датированная 1820 г.

В этих произведениях, объединивших в себе элементы пейзажа и жанровой живописи, отразились впечатления автора от пестрой и многоликой жизни южного города, виды которого вызывали у него искреннее восхищение.

С особенным восторгом в своих письмах на родину он описывал набережную, где жил и откуда, как на блюдечке, был виден Везувий и «беспрестанное движение народа, гуляющего и трудящегося».

Ранним работам художника, относящимся к итальянскому периоду, еще не достает мастерства. Они отличаются пестротой цветовой гаммы, потому что стремление Щедрина преодолеть каноны классицизма с его локальным цветом не находит выражения в новых приемах. Он лишь вводит мотив вечернего освещения, которое передает с помощью заливающего всю картину общего розоватого тона. Вместе с тем подобный интерес к освещению говорит о склонности живописца к романтизму. Кроме того, в неаполитанских пейзажах сохраняется стремление художника к тщательному изображению натуры.

В 1821 г. художник вернулся в Рим, где много работал в мастерской и на открытом воздухе. Серия изображений водопадов в Тиволи, выполненных в 1821–1823 гг., свидетельствует о том, насколько возросло живописное мастерство Щедрина по сравнению с этюдом «Колизей». Изображение предметов (скал, воды, растительности) стало более материальным и приближенным к действительности, а цветовое решение — более совершенным. Тонкие и красивые оттенки коричневого цвета в воспроизведении скал гармонично сочетаются с зеленью и прозрачной



голубизной неба. Картина проникнута живым переживанием и человеческой теплотой, что свидетельствует о влиянии на творчество художника традиций романтизма.

Пейзажи Щедрина были замечены широкой публикой, от заказов не было отбоя: у многих ценителей живописи появилось желание приобрести прекрасные полотна, на которых художник мастерски запечатлевал неповторимую прелесть южной природы.

В 1822 г. Сильвестр Феодосиевич написал картину «Колизей в Риме», которую выполнил в традициях классицизма. Изображая огромное пространство, художник выбрал точку зрения сверху, расположившись с мольбертом на чердаке монастыря Святого Бонавентуры. Композиция картины включает в себя не только древнеримский амфитеатр и арку Константина, но и другие античные руины, а также виднеющиеся вдали постройки современного города. На полотне четко выделяются три пла-

*С. Ф. Щедрин. Новый Рим. Замок Святого Ангела*



на: в центре композиции высятся величественные развалины Колизея, справа изображен холм с деревом, а слева — древние постройки, которые окружены высокими деревьями.

На создание этого большого полотна, состоящего из множества деталей, потребовалось достаточно много времени и физических сил. Усилия увенчались заслуженным успехом: выставленная в Эрмитаже картина получила высокую оценку критиков.

Живое, реальное, проникнутое романтическим лиризмом восприятие природы, которое сложилось в процессе работы над «Водопадами», получило свое развитие в сюите видов «Нового Рима», созданию которой Щедрин посвятил три года, с 1823 по 1825. Среди лучших работ этой серии выделяется картина «Новый Рим. Замок Святого Ангела». Этот пейзаж, изображающий водную гладь величественного Тибра, рыбачьи лодки, древний замок, современные здания, виднеющийся вдали собор Святого Петра, проникнут неповторимым поэтическим чувством. С большой симпатией написаны бедные горожане, занятые на берегу реки повседневными делами.

Картина стала еще одним свидетельством живого интереса художника не к величественным античным руинам, а к жизни простого итальянского народа. Кроме того, «Новый Рим. Замок Святого Ангела» ознаменовал собой окончательный отход Щедрина от традиций академической живописи. Если в «Колизее» античные памятники были запечатлены на фоне городского пейзажа, то в «Замке Святого Ангела» они органически вливаются в реальный и современный вид города, являясь неотъемлемой его частью.

С полотен Щедрина исчезла подчеркнутая кулисность первого плана, живописная манера обогатилась новыми чертами: пространство стало более глубоким, оно как бы наполнилось светом и воздухом, а цвет приобрел множество оттенков.

Восторженно восприняли картины из серии «Новый Рим» не только римские, но и российские зрители. Посыпались многочисленные заказы. В результате Щедрину приходилось по 8–10 раз исполнять одни и те же мотивы. Однако это не значит, что все варианты были точными копиями друг друга. Работая с натуры, художник повторял свое творение, каждый раз упражняясь в решении задач света и воздуха и тем самым оттачивая свое мастерство.



В 1825 г. Щедрин должен был выехать на родину, поскольку его итальянская командировка закончилась, но он принял решение остаться в Риме. К этому времени его популярность значительно возросла. Желающим приобрести выполненный живописцем пейзаж приходилось записываться в очередь.

После смерти М. М. Иванова, который возглавлял в Петербургской академии художеств пейзажный класс, Щедрину предложили занять его место, но так как последний не чувствовал призвания к педагогике, от предложения он отказался.

Начиная с 1825 г. все летние месяцы Щедрин стал проводить в Неаполе, на Капри и в Сорренто. На смену городским пейзажам в его творчестве пришли природные, главным образом приморские. Именно в морских пейзажах 1825–1827 гг. творчество Щедрина достигло своего расцвета.

Художник заводил дружеские отношения с местными жителями, наблюдал их повседневный быт. Живописец, к которому, ценя его талант, с уважением относились именитые граждане Италии, держал бродяг на определенной дистанции и в то же время прекрасно умел находить с ними общий язык. Оборванцы, которые нередко позировали для его картин, с глубоким уважением именовали мастера «доном Сильвестро», а Щедрин восхищался оптимизмом и жизненной силой этих отвергнутых обществом людей. Именно эти одетые в лохмотья представители итальянского дна придавали картинам Щедрина живость и реалистичность. Так, в результате наблюдений художника за природой и бытом простых итальянцев появилась серия «Гаваней в Сорренто», видов «На Капри» и т. п.

На картинах художник изображает небольшие заливы с окружающими их скалами, с которыми словно срослись возвышающиеся над ними домики. Легкая рябь едва заметно бороздит спокойную воду, мелкие волны с тихим плеском набегают на берег. Люди, выходящие на берег или отплывающие на лодках, неторопливо передвигаются на теплом песке. Парусники бесшумно скользят по воде, по небу плывут легкие облака. Едва ощутимое движение теней на скалах, игра света на воде создают неповторимое лирически-мечтательное настроение.

С величайшим мастерством Щедрин передает изменение цвета моря в зависимости от освещения. У скал оно светло-коричневое, а там, где на



*С. Ф. Щедрин. Озеро Альбано в окрестностях Рима. Фрагмент*

него падает тень, — зеленое. Освещенная солнцем морская поверхность вдали кажется жемчужно-голубой.

В отличие от многих мастеров, которые усматривали определенного рода романтику в кораблекрушениях и штормах, Сильвестр Феодосиевич не любил писать бурное море. Однажды во время плавания на корабле ему пришлось пережить сильную бурю. Глядя на разбушевавшееся море,

Щедрин сказал: «Оно очень пестро и неопрятно». Вероятно, поэтому он предпочитал бурной стихии спокойную и тихую водную гладь.

В 1825 г. появился еще один шедевр Щедрина — «Озеро Альбано в окрестностях Рима». Изысканный колорит картины, выдержанный в серовато-голубой и серовато-зеленой гамме, придает пейзажу особое, поэтическое очарование. Между высокими деревьями открывается чудесный вид на озеро, за которым высятся окутанные нежной дымкой горы. Сквозь причудливый узор листьев пробивается солнечный свет. Его блики ложатся на желтоватую землю, стволы и листву деревьев, гладкую поверхность озера.

Такие произведения, как «Малая гавань в Сорренто», «Вид Сорренто близ Неаполя», «Большая гавань на острове Капри», написанные в 1826 и 1827 гг., и др., в первую очередь, конечно же, являются пейзажами. Однако изображенные на картинах человеческие фигурки не просто служат для оживления природного ландшафта. Они органически объединяются с природой, несмотря на то что Сильвестр Феодосиевич обычно сначала писал пейзаж, а потом уже людей. Природа Щедрина — это природа, близкая человеку, идеальный мир гармонии и спокойного



счастья. Постоянная работа на пленэре, то есть на открытом воздухе, способствовала изменению палитры художника. Его ранним пейзажам — таким, как «Колизей в Риме», «Новый Рим. Замок Святого Ангела» и др., — свойственна коричневатая тональность, что соответствовало требованиям классицизма.

Постепенно краски на полотнах Щедрина становятся более светлыми. В отличие от многих живописцев той эпохи, которые изображали солнечный свет красноватым или золотистым, Сильвестр Феодосиевич сделал его серебристым. Только тот художник, который обладает исключительным чувством цвета, мог заметить, что лучи жаркого южного солнца вовсе не золотят предметы, а придают им серебристо-белесые оттенки. Используя такой колорит, Щедрин с удивительной точностью передает естественные краски итальянской природы в картине «Храм Сераписа в Поццуоли», написанной мастером около 1828 г.

Много занимательного в жизни неаполитанцев живописец подмечал, глядя в окно, не выходя из своего дома. Самым интересным для Щедрина зрелищем стало знаменитое извержение вулкана 22 марта 1828 г.

*С. Ф. Щедрин. Набережная Мерджеллина в Неаполе. Фрагмент*



Художник услышал грохот, подошел к окну и увидел багровое зарево, поднимавшееся над Везувием. Он бросился за кистью, красками, схватил палитру и начал создавать этюд.

С большой убедительностью и реалистичностью изображена жизнь большого города на картине Сильвестра Феодосиевича «Набережная Мерджеллина в Неаполе», которая была создана в 1827 г. Уходят на промысел в море лодки рыбаков. Горожане занимаются своими повседневными делами. Мирно беседуют случайно встретившиеся знакомые, спят на песке оборванцы. На крутом берегу возвышаются дома, стены которых освещены солнцем и поэтому выглядят исключительно нарядными среди зелени деревьев.

Городские пейзажи, написанные Щедриным в Неаполе, приобрели необычайную популярность. Спрос на них был не менее велик, чем на изображения природы. Но Сильвестр Феодосиевич не испытывал особенной любви к видам городской архитектуры. Намного ближе для него было стремление писать «чистую» природу.

Когда графиня В. П. Шувалова заказала ему картину, он искренне сокрушался: «...Я должен написать что-нибудь дамское, то есть городской видик, где много человечков. По-моему бы, лучше я бы ей отпустил море, скалы, утесы и прочее — но быть по сему!» Щедрин старался найти мотивы для своих картин в тех местах, куда, как он сам говорил, не ступала «ни одна ландшафтная нога».

На протяжении всей своей творческой деятельности Сильвестр Феодосиевич уделял пристальное внимание художественным возможностям изображения предметов в зависимости от степени их освещения. Привлекали его также светотеневые контрасты. Поэтому в его живописи часто встречается мотив грота («Вид из грота на Везувий и Кастелло дель Ово в лунную ночь»). Темные краски, которыми художник пишет гроты, контрастно подчеркивают нежную голубизну моря и неба, свежесть зелени.

Еще одним излюбленным мотивом пейзажей Щедрина является терраса. Достаточно вспомнить такие его произведения, как «Терраса на берегу моря. Капуччини близ Сорренто» (1827) или «Терраса на берегу моря» (1828).

«Терраса на берегу моря. Капуччини близ Сорренто» кажется на удивление воздушной. В картине отсутствует перспективный переход от





*С. Ф. Щедрин. Терраса на берегу моря*

первого плана с фигурой священника к бескрайним и глубоким далям неба и моря, но огромные, пронизанные светом пространства хорошо видны сквозь узор листвы.

В спасительной тени густых деревьев от палящего полуденного зноя спрятались люди. Кажется, что на этой террасе собрались все типы обитателей провинциального итальянского городка: мальчик-погонщик с осликом, странствующие монахи, облаченный в черное одеяние священник, юноша в соломенной шляпе и подозрительный оборванец в колпаке.

Прекрасен и другой пейзаж с тем же мотивом — «Терраса на берегу моря». Живописец изобразил навес, увитый виноградом и поддерживаемый мощными каменными столбами. Это сооружение он называл «перголатой», что в переводе с итальянского означает «навес из вьющихся растений».

Однажды такая перголата неожиданно обрушилась в тот самый момент, когда Щедрин писал свой очередной пейзаж. Ее вскоре восстановили, но внешний вид террасы настолько изменился, что это очень расстроило художника.

«Терраса на берегу моря» оживлена фигурами людей. Их немного — всего три. Это мальчик, который беседует с мужиной в красном колпаке, и мирно спящий оборванец.

С исключительным мастерством художник применял яркие живописные эффекты, например ночное освещение, которое окрашивало морскую поверхность в голубовато-серебристые тона («Лунная ночь в Неаполе»). Для того чтобы усилить выразительность своих полотен, Щедрин использовал свет, идущий сразу от нескольких источников, например отблески костра, зарево над кратером вулкана и свет луны. Позднее эти приемы были развиты в творчестве русских живописцев-романтиков — И. К. Айвазовского и А. И. Куинджи.

К концу 1820-х гг. популярность Щедрина возросла настолько, что он не успевал выполнять заказы. В одном из писем на родину мастер сетовал: «Надобно бы иметь десять рук, чтобы справиться». Картины русского пейзажиста покупали не только соотечественники и французы, но и ценители искусства из Англии и Америки.

Последний период жизни художника был омрачен приступами жестокой болезни печени. Никто из многочисленных докторов, к которым обращался Щедрин, не смог ему помочь.

Только благодаря работе живописцу на некоторое время удавалось забыться. Осенью 1830 г. он писал: «Когда приехал в Сорренто, меня не узнавали, и некоторые старухи, глядя на меня, плакали». 8 ноября 1830 г. 39-летний художник скончался.

В отличие от С. Ф. Щедрина, который основную часть своей жизни провел в Италии, русский художник *Максим Никифорович Воробьев* (1787–1855), оставшись после окончания Академии художеств в России, изображал родную природу, особенно много он работал над созданием живописных пейзажей Петербурга.

Родился Максим Воробьев в Пскове, в семье солдата. Вскоре после рождения сына его родители решили переехать в Петербург, где Воробьев-старший устроился вахтером в Академию художеств. По его просьбе в 1798 г. одиннадцатилетний Максим стал воспитанником академии. Учился он успешно. В 1806, а затем в 1807 г. за свои работы молодой художник получил серебряные медали. Сначала юноша занимался в архитектурном классе, но вскоре был переведен в пейзажный, которым руководил знаменитый живописец Ф. Алексеев.





*М. Н. Воробьев. Вид Московского Кремля со стороны Устьинского моста*

В 1809 г. Воробьев выполнил программную композицию с изображением церкви Казанской Божьей Матери и ее окрестностей. Медаль давала ему право на поездку за границу, однако начавшаяся война с Наполеоном помешала этому путешествию. В результате Воробьев остался работать под руководством Ф. Алексеева.

По поручению академии Воробьев вместе с Алексеевым побывали в Орле, Воронеже, Москве, где сделали многочисленные пейзажные зарисовки. Хотя рисунки, созданные в Москве накануне ее захвата французами, не сохранились, они легли в основу картины «Вид Московского Кремля со стороны Устьинского моста», написанной в 1815 г.

От поездок по городам России осталась серия рисунков и акварелей, которые были выполнены в 1812 г. в Никольском, имении Л. Н. Львова, расположенном близ Торжка.

Все эти работы написаны под влиянием творчества Семена Щедрина и Федора Алексеева.

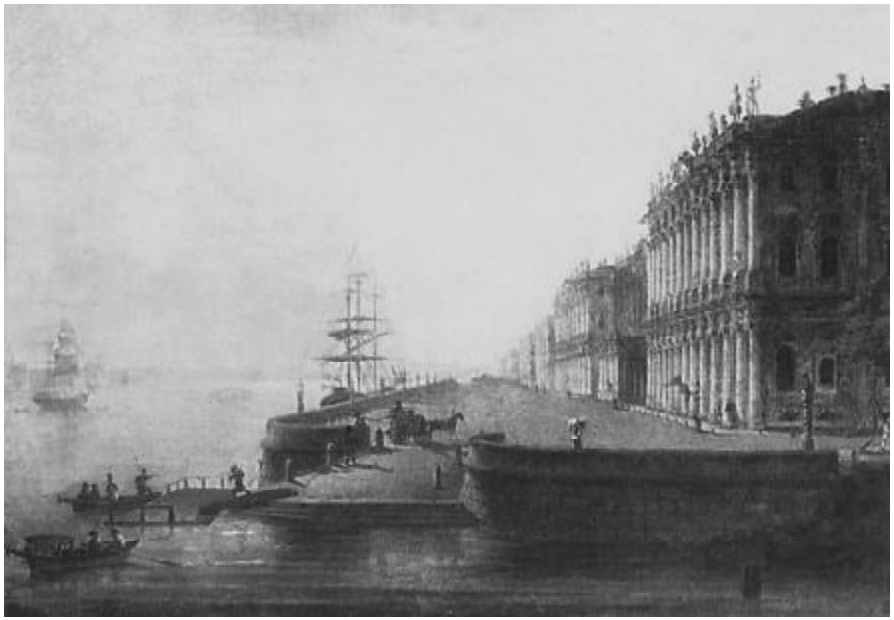
В 1814 г. Воробьев выполнил картину «Торжественное молебствие, совершенное русским духовенством в Париже на площади Людовика XV в присутствии союзных войск, также стечении многочисленного народа». Художнику понадобилось всего лишь пять месяцев, чтобы успешно спра-

виться с заданием. За эту работу художник получил звание академика и с 1815 г. начал работать ассистентом Ф. Алексеева, который преподавал перспективу в живописном классе Академии художеств. В 1824 г. Алексеев умер, и Воробьев занял его место.

В 1816 г. по поручению академии Воробьев выехал в Москву. В течение двух лет он работал над созданием рисунков с видами столицы. Впоследствии они послужили рабочим материалом для пейзажей «Вид Кремля из-за реки Яузы» и «Вид Кремля от Каменного моста».

Одной из лучших работ Воробьева, написанных в этот период, считается акварель «Вид Дворцовой набережной», отличающаяся особой динамичностью и выразительностью. Необычайную поэтическую красоту «Северной Пальмиры» подчеркивают нежная цветовая гамма и мягкий рассеянный свет, который заливает все пространство картины. «Вид Дворцовой набережной» приобрел среди современников огромную популярность, поэтому художнику пришлось неоднократно повторить этот мотив. Из-за возникших в 1818 г. материальных затруднений Воробьев вынужден был обратиться к президенту Академии художеств А. Н. Оленину с просьбой об оказании помощи. Максим Никифорович отправил ему свои полотна с изображением Кремля и рисунки с видами Москвы. Однако ответ пришел только через три года. Оленин предлагал живописцу отослать свои произведения в Эрмитаж и получить за них вознаграждение.

*М. Н. Воробьев. Вид Дворцовой набережной в Санкт-Петербурге*





Вскоре Воробьева как специалиста по живописи и архитектуре отправили на Ближний Восток в распоряжение русского дипломата Д. В. Дашкова. В марте 1820 г. он приехал в Турцию. В Константинополе, где Воробьев должен был ожидать Дашкова, он выполнил множество акварелей и рисунков, на которых изобразил узкие улочки, площади, мечети, заливы Золотой Рог и Босфор. Иногда он совершал прогулки по морю. Мастер делал морские зарисовки, изображал панорамы города. После возвращения в Петербург он использовал эти работы при создании своих живописных пейзажей.

В конце июня Воробьев оставил Константинополь и на корабле отправился в Смирну. Во время путешествия он много работал. Художник рисовал море, острова, гавани, в которых останавливалось судно. Эти зарисовки составили основу пейзажей, которые он создал на родине.

В Смирне Максим Никифорович встретился с Дашковым. Путешественники поплыли к Кипру, потом к берегам Сирии, а далее верхом на верблюдах через Яффу отправились в Иерусалим.

Воробьев с Дашковым осмотрели древние памятники Иерусалима, Гефсимании, Вифлеема. Далее их путь лежал к Мертвому морю. Ни на минуту не расставаясь с альбомом, во время путешествия Воробьев выполнил многочисленные наброски памятников христианской архитектуры. Его спутник тем временем делал путевые записи.

Следующим этапом путешествия стал остров Родос. Во время этого плавания путешественники едва избежали гибели: корабль попал в сильный шторм и чудом не разбился о рифы. На острове Воробьев выполнил целую серию пейзажей акварелью и тушью. Особенно выделяется среди них акварель «Вход в Родосский порт». Картина с удивительной точностью передает живое очарование морской стихии, освещенной последними лучами заходящего солнца.

От Родоса корабль направился к острову Самос, где художник зарисовал руины посвященного Юноне древнего храма. На Самосе Воробьев расстался с Дашковым и вернулся в Константинополь. Художник мечтал

о посещении Италии. Однако этим мечтам не суждено было сбыться, поскольку путь туда лежал через Грецию, где в то время разгоралось национально-освободительное восстание против турок.

В скором времени Максим Никифорович вернулся в Петербург. На родине его ожидала награда — орден Святой Анны 3-й степени. Правительство наконец предоставило ему долгожданный пожизненный пенсион в размере двух тысяч рублей в год, о котором он просил задолго до своего путешествия на Восток.

По выполненным в Палестине рисункам Воробьев написал картины с видами христианских церквей и святых мест Иерусалима («Вход в храм Воскресения Христова в Иерусалиме»).

Примерно в это же время художник закончил работу над композицией «Вид петербургский с Невы-реки во время лунной ночи». Эта картина положила начало целой серии живописных пейзажей с видами Петербурга.

В 1823 г. Воробьев стал профессором перспективной живописи, а в следующем году представил свои работы на выставке Академии художеств. Публика встретила картины с большим интересом, в печати появились восторженные отзывы. Особенно поразило зрителей умение мастера передавать освещение.

В период русско-турецкой войны 1828–1829 гг. Воробьев входил в состав свиты военно-походной канцелярии императора Николая I. Художник плавал на корабле «Императрица Мария», который едва не затонул во время страшного шторма. Под впечатлением этого приключения Воробьев написал картину «Буря на Черном море», которая поражает достоверностью изображения. Кроме того, возвратившись после этого военного похода в Петербург, Максим Никифорович создал пейзажи «Вид Варны», «Военный телеграф под Варной», «Русский лагерь под Шумлою».

В Петербурге Воробьев жил на квартире при Академии художеств, из окна которой открывался замечательный вид на набережную Невы, Исаакиевский собор, Адмиралтейство, Румянцевскую площадь и даже Зимний дворец. Художник мог писать с натуры, не покидая своей мастерской.

В 1830-е гг. Воробьев выполнил множество пейзажей с видами Петербурга. Среди них особенно значимыми являются картины «Осенняя





*М. Н. Воробьев. Набережная Невы у Академии художеств*

ночь в Петербурге», «Набережная Невы у Академии художеств», написанные в 1835 г. Эти пейзажи свидетельствуют об интересе живописца к передаче световоздушной среды.

Образ Петербурга на пейзажах Воробьева — торжественный и величественный и в то же время поэтический. Именно таким предстает город на картине «Монумент Петру I и Исаакиевский собор» (1844).

В 1840 г. в связи со смертью жены Воробьев оставил занятия живописью. Закрывшись в своей мастерской, он часами играл на скрипке. Как-то раз, во время сильной грозы, порывом ветра сломало большую ветку дуба, который был посажен во дворе академии еще при Екатерине II. Художник запечатлел это на картине, которая так и называется — «Дуб, поражаемый молнией». Написанная в 1842 г., она полна глубокого трагизма. Примерно в этот же период Воробьев по памяти написал портрет жены. К сожалению, картина не сохранилась.

Приглушить боль утраты помогла поездка в Италию, о которой художник мечтал с молодых лет. В 1844 г. Воробьев отправился в Рим, где работал его сын Сократ, также окончивший Академию художеств.

Живописец побывал в Неаполе и на Сицилии. В Италии Воробьев создал множество живых и свежих пейзажей, выполненных акварелью и сепией, а также несколько масляных полотен, среди которых полный тонкого лиризма «Приморский пейзаж». На фоне моря, на берегу которого раскинулся город, мастер изобразил самого себя — немолодого художника с этюдником в руках.

В 1845 г. Воробьев вернулся в Петербург, где продолжил преподавание в Академии художеств. В числе его учеников такие известные пейзажисты, как И. К. Айвазовский, А. П. Боголюбов, М. К. Клодт и др.

Среди живописцев второй четверти XIX в. необходимо особо выделить двух крупнейших русских художников широкого творческого диапазона — К. П. Брюллова и А. А. Иванова. Несмотря на то что в изобразительном искусстве второй половины XIX в. решительно изменилась тематика произведений, русские живописцы следующего поколения будут уделять пристальное внимание творческим поискам этих художников. Связанные традициями академического искусства, Брюллов и Иванов восприняли новые романтические веяния, обогатив их достоверными жизненными наблюдениями. Кроме того, в творчестве обоих художников нашли отражение реалистические тенденции.

Основной темой творчества Брюллова и в еще большей степени Иванова стали история и народ.

Романтизм Брюллова с присущим ему поэтически ясным взглядом на окружающую действительность с течением времени осложнился внутренним драматизмом, который был связан с предчувствием ожидающих Россию социальных потрясений.

Творчество Александра Иванова, представителя классицизма, проникнуто философским содержанием. Основной задачей своих произведений художник считал не прославление героической личности, а изображение народа.

*Карл Павлович Брюллов* (1799–1852) родился в Петербурге в семье скульптора-орнаменталиста П. И. Брюллова, который и стал его первым учителем. С 1809 по 1821 г. Брюллов учился в Академии художеств у А. Е. Егорова, А. И. Иванова и В. К. Шебуева.

В 1821 г. молодой художник выполнил программную композицию «Явление Аврааму трех ангелов у дуба Мамврийского», за которую был награжден Большой золотой медалью и правом на поездку за границу.



С 1823 по 1835 г. Брюллов работал в Италии, где в течение короткого времени снискал себе славу талантливого портретиста. Одной из самых лучших его работ, относящихся к этому периоду, является «Всадница» (портрет Джованины и Амацилии Паччини, воспитанниц графини Ю. П. Самойловой), выполненная в 1832 г.

Публика в Риме восприняла картину с восторгом, а итальянские критики наперебой сравнивали Брюллова с Рубенсом. Во время работы над копией с фрески «Афинская школа» Рафаэля, находящейся в Сикстинской капелле Ватикана, Брюллов решил написать собственную картину на тему античной истории. Чтобы воплотить в жизнь свой замысел, художник отправился на развалины Помпеев. Брюллов был до глубины души поражен видом разрушенного землетрясением города.

Прежде чем приступить к созданию большого полотна, размеры которого достигали почти тридцати квадратных метров, Брюллов написал несколько эскизов. Черновая работа над картиной длилась в течение трех лет.

Полотно «Последний день Помпеи» было завершено в 1833 г. Сила эмоционального воздействия величественной и грандиозной по своим масштабам композиции ставит Брюллова в один ряд с такими знаменитыми создателями картин-катастроф, как У. Тёрнер, Т. Жерико и др. Для того чтобы подчеркнуть трагическую напряженность сюжета, мастер усилил контрасты света и тени, довел экспрессию образов до верхней границы возможного.

Несмотря на то что при работе над полотном Брюллов старался четко следовать требованиям академизма, картина проникнута исторической правдой.

Автору удалось передать все многообразие переживаний, охвативших людей в момент страш-



*К. П. Брюллов. Портрет сестер Шишмаревых*

ной катастрофы. Кроме того, Брюллов с исключительным мастерством передал цветовые сочетания. Благодаря всем этим чертам творение художника имело ошеломляющий успех и вызвало всеобщее восхищение.

Из Рима полотно перевезли в Милан. И здесь оно собирало толпы восхищенных зрителей. Брюллова начали узнавать на улицах. В одном из театров публика устроила ему овацию. А на родине художника, в России, с нетерпением ждали прибытия картины. Это была настоящая слава.

В 1835 г. Брюллов возвратился в Россию и поселился в Москве. Красота столицы очаровала художника, и он с удовольствием бродил по московским улицам. Москвичи всячески старались завязать знакомство с создателем «Последних дней Помпеи» и пригласить его в свой дом. Вскоре художнику наскучили ежедневные встречи с почитателями своего таланта. В Москве Брюллов познакомился с А. С. Пушкиным, который в 1836 г. писал: «Мне очень хочется привезти Брюллова в Петербург. А он настоящий художник, добрый малый и готов на все. Здесь Перовский его было заполонил; перевез к себе, запер под ключ и заставил работать. Брюллов насилу от него удрал».

В скором времени Брюллов приехал в Петербург. В его честь в Академии художеств устроили торжественный обед. Как из рога изобилия, лились восторженные речи. В Петербурге Брюллову присвоили звание младшего профессора и должность руководителя историческим классом. Чтобы получить звание старшего профессора, художнику нужно было написать картину на заданную тему, от чего он категорически отказался.

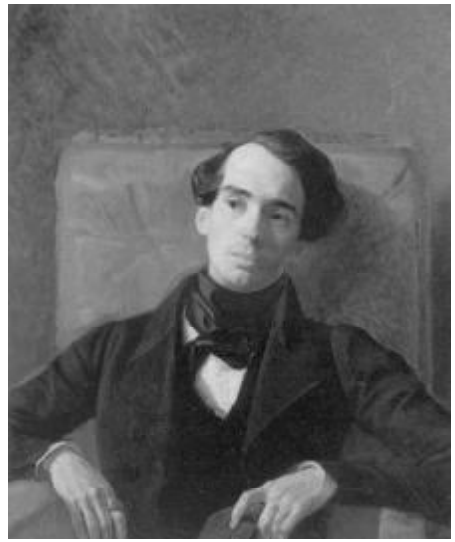


*К. П. Брюллов. Портрет М. А. Ланчи*

Заветной мечтой Брюллова были росписи на стенах Зимнего дворца, который сильно пострадал от пожара 1837 г.

Темой монументальных фресок он избрал сюжеты из рус-





*К. П. Брюллов. Портрет А. Н. Струговщикова*

ской истории. Однако царь, который сомневался в способностях художника, не позволил ему этого сделать.

Это не помешало Николаю I заказать мастеру свой портрет. Но Брюллов, обиженный отношением монарха, так и не согласился на это, придумывая всевозможные отговорки.

Оставаясь замечательным портретистом (портреты Н. В. Кукольника, В. А. Жуковского, И. А. Крылова, Ю. П. Самойловой с приемной дочерью, сестер Шимаревых, М. А. Ланчи, А. Н. Струговщикова), Брюллов мечтал создать картины, которые воплотили бы в себе судьбу всего русского народа, героическую историю великой России. К сожалению, его мечты так и не осуществились.

Кроме живописи, еще одним важным делом в жизни художника была педагогическая деятельность в Академии художеств. Многие студенты стремились попасть в класс Брюллова. Будучи прекрасным преподавателем, он проявлял искренний интерес к каждому из своих воспитанников независимо от степени их таланта.

В 1849 г. у художника резко ухудшилось состояние здоровья, из-за чего он вынужден был покинуть Петербург и выехать за границу. Он посетил Испанию, Англию, Германию. Скончался Брюллов от сердечного приступа в Италии.

*Александр Андреевич Иванов* (1806–1858) родился в Петербурге в семье художника А. И. Иванова. Первые уроки рисования он получил у своего отца. В возрасте девяти лет Александр поступил в Петербургскую академию художеств, где его учителями стали, помимо А. И. Иванова, А. Е. Егоров и В. К. Шебуев. С раннего детства жизнь не баловала будущего художника. Как сын профессора академии, Александр

с детства познал, что такое нужда, фальшь и несправедливость академических интриг. Сам о себе он говорил: «Я был воспитан бедами». В академии к нему относились недоброжелательно.

Профессор А. Е. Егоров, закоренелый приверженец классицизма, был в личной вражде с его отцом. В одной из первых картин Иванова усмотрели чуть ли не намек на расправу Николая I с декабристами. Молодому художнику чудом удалось избежать ссылки в Сибирь. Поэтому неудивительно стремление Александра уехать по окончании академии в Италию. Ему казалось, что там будет все иначе. Там он сможет жить, как и подобает художнику, — работать, творить и быть независимым.

Обладая тихим, застенчивым характером, Иванов был непоколебим лишь в одном — в своих убеждениях. Однажды он написал: «Вы полагаете, что жалованье в шесть-восемь тысяч по смерть, получить красивый угол в академии — есть уже высокое блаженство для художника? Я думаю, что это есть совершенное его несчастье.

Художник должен быть совершенно свободен, никому никогда не подчинен, независимость его должна быть беспредельна..» Не подлежит сомнению, что такие взгляды не могли не привести к жестоким конфликтам с действительностью.

Несмотря ни на что, молодой живописец с успехом овладел традиционными для академического направления элементами построения композиции. Уже в 18-летнем возрасте проявился замечательный талант Александра Андреевича.

Его ранние картины — такие, как «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» (1824), «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару» (1827), «Беллерофонт, отправляющийся в поход против Химеры» (1829), — отличаются большой содержательностью образов и психологической правдой.

В первой из перечисленных картин Иванов обратился к наиболее драматичному эпизоду «Илиады» Гомера. Он изобразил царя Трои, старика Приама, который пробрался в стан врага, чтобы забрать тело погибшего сына Гектора.

Картина выполнена в соответствии с требованиями академизма: ее композиция уравновешенна, фигуры и предметы четко распределены по планам, контурный рисунок имеет плавные очертания, а цвет локален. В то же время уже в этой картине отразилось умение художника передавать сложные человеческие чувства. В трактовке евангельских сюжетов и традиционных мифов он сумел добиться эмоциональной выразительности.



Припав к руке Ахилла, Приам униженно молит своего врага. Ахилл, внешне гордый и неприступный, уже готов проявить сочувствие и милость к побежденному, о чем говорит не только выражение его лица, но и поза и жесты.

Не менее глубоко раскрыт внутренний мир персонажей и в картине «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару», за которую Иванов был удостоен Большой золотой медали Общества поощрения художников и права на заграничную командировку. Сюжет картины построен на выразительном контрасте между уверенным в себе юным Иосифом, обрадованным виночерпием и изнемогающим от ужаса хлебодаром. Его движение, поначалу театральное, художник заменил более естественным и поэтому гораздо более сильным.

В 1830 г. Иванов как пенсионер Общества поощрения художников наконец отправился в Италию.

В этой стране он провел почти 28 лет. Художник изучал античное искусство, наследие мастеров эпохи Возрождения — Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, Веронезе, Микеланджело.

В 1831–1834 гг., находясь в Риме, Александр Андреевич написал исполненную гармонии и живописной пластики поэтическую картину «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением». Это произведение воплотило в себе лучшие традиции классицизма.

В 1834 г. Иванов приступил к работе над полотном «Явление Христа Марии Магдалине после воскресения». Сначала художник хотел продемонстрировать в этой картине формальное мастерство, как он говорил, «свое понятие о наготе и драпировках». Однако впоследствии Александр Андреевич изменил первоначальный замысел. В своих посланиях на родину он писал, что ценность картины должна заключаться в полноте раскрытия внутреннего содержания сюжета, а не в «казенном куске наготы» и «ледовитой правильности форм».

В 1835 г. Иванов переработал свое полотно. Картина отличается благородством и глубиной переживаний, возвышенной красотой образов и совершенством исполнения. Все эти черты позволяют отнести ее к разряду выдающихся произведений русской академической живописи 1830-х гг., в котором на удивление гармонично переплетаются

принципы классицизма и романтизма. За эту композицию в 1836 г. живописец получил звание академика.

Но самым главным делом его жизни стала большая картина «Явление Христа народу». Над ней он работал более 20 лет. Обратившись к евангельскому сюжету, Иванов задумал создать картину о важнейшем, переломном моменте истории, показать целый народ на историческом повороте, в минуту серьезного решения, важного как для общих судеб, так и для личной судьбы каждого, воплотить общечеловеческие идеи, не утратившие своего значения и в настоящее время.

Сам выбранный сюжет требовал от художника особого внимания к тончайшим проявлениям человеческой души. Задача осложнялась еще и теми новыми, дотоле небывалыми требованиями, которые поставил перед собой Иванов.

В то время маститые академики, работая над евангельскими, мифологическими и даже историческими композициями, заботились лишь об изяществе, «античном телосложении» и классических позах своих персонажей. Крамской справедливо замечал, что, изображая происходящие под открытым небом события, они «преспокойно писали свои фигуры при комнатном освещении».

Александр Иванов избрал другой путь: отказавшись от условной красоты форм и линий, характерной для академизма, на первое место он выдвинул задачу достоверности изображения. Художник делал акцент не на внешней красоте героев своей картины, а на глубокой правде их чувств и характеров.

Он хотел создать монументальное произведение, сочетающее в себе лучшие традиции классического искусства с последними достижениями реализма.

Натурщиков, которые были бы похожи на жителей Древней Иудеи, Иванов искал по всей Италии. При свете солнца, на вольном воздухе он писал с них многочисленные этюды. Всего их было создано более 600. По словам Н. В. Гоголя, он «старался на лицах всех людей, с какими ни встречался, ловить высокие движения душевные...».

Художник посещал синагоги и церкви, где наблюдал за молящимися. Особое внимание он уделял также выразительной силе пейзажа. Как говорил Н. В. Гоголь, Александр Андреевич «просиживал по несколько месяцев в нездоровых понтийских болотах и пустынных местах Италии, перенес в свои этюды все дикие захолустья, находящиеся вокруг Рима, изучил всякий камешек и древесный листок...».



Вот что писал в 1840 г. сам художник своей сестре: «Я выехал в Субиако — городок, лежащий в горах Сабинских. Дикие и голые скалы, его окружающие, река чистейшей и быстротекущей воды, окруженной ивами и тополями, мне послужили материалами (для этюдов). Я радовался, видя их родство с теми идеями, какие я приобрел посредством книг о Палестине и Иордане, об окружающих его деревьях и горах...»

Следует отметить, что почти все натурные этюды художника представляют собой законченные произведения. Большое значение имело то обстоятельство, что Иванов писал их не в мастерской, а на открытом воздухе, поэтому ему удавалось с удивительной точностью передавать тончайшие цветовые отношения, добиваясь при этом материальности. До сих пор в этюдах Александра Иванова изумляют верность, красота и богатство цвета, а также единство пластической трактовки форм с колоритом.

Итогом многолетних усилий живописца стала картина настолько серьезная и глубокая по внутреннему содержанию, что ей не нашлось равных среди всех известных в русском искусстве произведений аналогичной тематики. На своем полотне Иванов представил эпизод крещения иудеев на берегу реки Иордан. В центральной части композиции он изобразил Иоанна Крестителя, который указывает рукой на идущего вдалеке Христа. Выразительная фигура Иоанна наполнена торжественным величием. Его лицо, движения и жесты свидетельствуют о твердости духа, страстной и фанатичной вере.

Христос одиноко идет по пустынной земле к реке. На него устремлены взоры всех присутствующих. Слева от пророка Иоанна изображены будущие ученики Спасителя — апостолы Иоанн Богослов, Нафанаил, Андрей. Из воды на берег выходят юноша и старик, в глазах которых отразились удивление и любопытство.

Иоанн Креститель обращается к толпе людей со страстной речью. Они внимают его словам. Смотрит на него и сидящий на земле обнаженный человек. Его холеное тело выдает высокое социальное положение. Рядом с ним преданный раб, усталое лицо которого озарено отчаянием и надеждой. Сам художник писал о своем герое: «Сквозь привычное страдание впервые появилась отрада».

По словам Крамского, на картине «соображения о красоте линий отходили на последний план, а на первом стояло выражение мысли». Художник показал самых разнообразных людей: приверженцев и противников новой веры, колеблющихся и безучастных, любопытных и надеющихся, смелых и робких, добрых и злых, богатых и нищих, различающихся по возрасту и социальному положению — детей, юношей, сильных мужчин и дряхлых стариков, богатых самодовольных вельмож и измученных рабов.

Правдиво и тонко Иванов передает все оттенки мыслей, чувств, характеров. Крамской справедливо подметил, что если у персонажей картины закрыть головы и посмотреть на их фигуры, то и по ним можно определить характер каждого.

И действительно: фигура Иоанна выражает непоколебимую твердость, и, напротив, фигура обнаженного, который прижимает к себе снятую одежду, свидетельствует о его робкой неуверенности. Каждая деталь образа служит обрисовкой его характера — поворот туловища, движение руки, даже спина человека.

Люди не просто позируют в картине Иванова. Их переживания отличаются естественностью, сложностью и разнообразием, а каждое движение — необычайной выразительностью. Такая трактовка образов была несвойственной для того времени и несла на себе несомненную печать новаторства.

Убедительность и реалистичность изображенной на полотне сцены усиливаются воздушным, пронизанным светом пейзажем. События разворачиваются на фоне пустынной природы долины реки Иордан с бескрайними холмами и дымчато-зелеными оливковыми рощами, которые едва виднеются в туманной дали. Верхняя часть картины, где изображена фигура Христа, противопоставлена нижней. Внизу, в толпе людей, собравшихся на каменистом речном берегу, постепенно начинают назревать противоречия, свидетельствующие о конфликтах, охвативших все человеческое общество. Вверху царят тишина и умиротворенность: безоблачное небо, подернутые легкой дымкой холмы, раскинувшийся у подножия горной гряды город. Окруженный величественной природой Христос медленно приближается к людям и несет в их мир гармонию и справедливость. Именно поэтому, несмотря на свои масштабы, фигура Спасителя и кажется такой выразительной и значимой.



Многое в картине Иванова осталось непонятным и чуждым для восприятия современников. У них вызывала возмущение не только нравственно-философская трактовка евангельского сюжета, но и композиционное решение картины. Так, никоим образом не укладывалось в рамки академических правил изображение Иоанна, являющегося центральной фигурой картины, в профиль, и уж тем более не смогли понять современники присутствия на переднем плане человеческой спины. Это было неслыханным нарушением, поскольку каноны требовали изображения персонажей лицом к зрителю и никак иначе.

В 1858 г. после многолетнего пребывания за границей художник вернулся на родину. В Петербурге Иванова никто не встретил: за время его отсутствия умер отец, а брат остался в Италии. Мастер начал заниматься организацией своей выставки, но дело продвигалось очень медленно. Наконец 9 июня 1858 г. картина «Явление Христа народу» была выставлена на всеобщее обозрение в Академии художеств.

Живописца ожидали тяжкие удары: его творение не вызвало ничего похожего на увлечение или восторг. Зрители восприняли «Явление Христа народу» довольно холодно. Одним не понравилась слишком строгая, лишенная привычных эффектов живопись. Другие были возмущены отсутствием у персонажей «античной» красоты и их «иудейской» внешностью, забывая о том, что события как раз и происходят в Древней Иудее. Газеты и журналы наперебой упрекали художника в сухости и «прозаизме выражения». Ходили слухи о недовольстве императорского двора.

Лишь немногие по достоинству оценили произведение, созданию которого Александр Иванов посвятил практически всю свою жизнь. Так, И. Е. Репин назвал полотно «самой гениальной и самой народной русской картиной», а И. Н. Крамской — «школой для художников».

Однако трагедия заключалась не столько в том, что картина не произвела на современников должного эффекта, сколько во внутреннем состоянии самого художника, который вернее и глубже других мог судить обо всех достоинствах и недостатках своего творения и понял, что разумом своим он перерос его.

Еще за три года до возвращения на родину Александр Иванов признавался: «Я утратил ту религиозную веру, которая облегчила мне жизнь и работу... Я мучусь о том, что не могу формулировать искусством мое новое воззрение, а до старого касаться считаю преступным... Мой труд —

большая картина — более и более понижается в глазах моих. Далеко ушли мы, живущие в 1855 г., в мышлениях наших».

Незадолго до смерти он писал брату: «Картина не есть последняя станция, за которую надобно драться. Я за нее стоял крепко в свое время и выдерживал все бури, работал посреди их и сделал все, что требовала школа. Но школа — только основание нашему делу живописному, язык, которым мы выражаемся. Нужно теперь учинить другую станцию нашего искусства: его могущество приспособить к требованиям времени и настоящего положения России...»

Иванов прожил на родине недолго. Через месяц после своего возвращения художник заболел холерой и вскоре умер. Наиболее точную оценку его творческому наследию дал И. Н. Крамской, который говорил, что «талант Иванова был первоклассным, но ум был еще более таланта...» В неистовых поисках совершенства и точных законов живописи его ум спорил с порывами вдохновения, а чувство долга всегда торжествовало над велениями сердца.

И. Н. Крамской говорил: «Он (Иванов) сделал для всех нас, русских художников, огромную просеку в непроходимых до того дебрях». Действительно, творчество Александра Иванова было во многом новаторским и явилось как бы переходным этапом к новому искусству.

За три года до смерти, подводя итог своей деятельности, сам художник писал: «...Я, как бы оставляя старый быт искусства, никакого еще не положил камня к новому, и в этом положении невольно делаюсь переходным художником».

В этом горьком, но мудром признании Иванов верно определил свое место в русской живописи — на переходе от старого к новому, от закостенелого к живому, от условного к достоверному, от идеализированного к действительному и правдивому. Творчество Александра Иванова подготовило почву для дальнейшего развития реалистического направления в искусстве. На его ошибках учились, его достижения вдохновляли тех, кто призван был «приспособить могущество искусства к требованиям времени». Искусство А. А. Иванова было развито в творчестве таких живописцев второй половины XIX в., как Н. Н. Ге, И. Е. Репин, В. Д. Поленов, В. И. Суриков и М. А. Врубель.

Сам художник говорил: «Живопись нашего времени должна проникнуться идеями новой цивилизации, быть истолковательницею их... Искусство, развитию которого я буду служить, будет вредно для предрассудков и преданий (так в прогрессивной русской печати 1850-х гг. называли официальные и религиозные воззрения), это заметят, скажут, что оно стремится преобразовать жизнь, — и знаете... оно действительно так».



В первой половине XIX в. достойное место в живописи занял *бытовой жанр*. Предметом изображения правдивого и поэтического искусства стали прозаические мотивы повседневной русской жизни. К середине 1840-х гг. в жанровой живописи наиболее последовательно проявились реалистические и демократические веяния эпохи. Эти черты со всей полнотой и отчетливостью нашли свое отражение в творчестве крупнейших представителей бытового жанра — А. Г. Венецианова и П. А. Федотова, которые воплотили этапы его развития.

Творчество *Алексея Гавриловича Венецианова* (1780–1847) не было связано с Петербургской академией художеств. Систематического художественного образования ему получить не удалось. Художник родился в Москве в небогатой купеческой семье, поэтому вынужден был совмещать обучение живописи с работой в различных ведомствах в качестве землемера.

В 1802 г. Алексей Гаврилович приехал в Петербург, где брал уроки живописи у В. Л. Боровиковского. В эти годы Венецианов работал в основном в портретном жанре и создавал графические рисунки. Ранние его портреты — такие, как «Неизвестный в испанском костюме» (1804), портреты А. И. и А. С. Бибиковых (1805–1809), — во многом повторяют живописную манеру учителя. В отличие от портретных образов О. А. Кипренского, образы Венецианова выглядят меланхоличными и созерцательными. За портрет инспектора Академии художеств К. И. Головачевского, написанный в 1811 г., Алексей Гаврилович был удостоен звания академика.

В 1820-х гг. Венецианов обратился к бытовому жанру. Художник запечатлевал на своих полотнах сцены деревенской жизни и нелегкого крестьянского труда. Основой его творческого метода стало изучение действительности. Как говорил сам живописец, он стремился «ничего не изображать иначе, чем в натуре является» и работать «без примеси манеры какого-либо художника».

В результате русская жанровая живопись обогатилась новыми образами, пришедшими на смену идеализированным, то сентиментальным, то



*А. Г. Венецианов. Утро помещицы*

героическим представителям народа. В основу новой трактовки образов был положен светлый и гуманный взгляд на человека, характерный для прогрессивного искусства первой половины XIX столетия.

В 1818 г. Венецианов вышел в отставку и большую часть времени стал проводить в имении своей жены Сафонково в Тверской губернии. Именно здесь он создал знаменитые картины: «Гумно» (1822–1823), «Утро помещицы» (1823), «Спящий пастушок» (1823–1824), «На пашне. Весна» (1820-е), «На жатве. Лето» (1820-е), «Жнецы» (1820-е), «Захарка» (1825).

Для бытовых сцен Венецианова характерна простота сюжета. Это объясняется тем, что русские художники 1820-х гг. не были готовы к тому, чтобы отобразить в своих произведениях всю сложность социальных отношений. Поэтому основное внимание Венецианов уделял изображению человека. На своих полотнах художник в первую очередь стремился воплотить идеал национальной русской красоты, которую видел в одухотворенности и высоких нравственных качествах. Представления о моральной чистоте и духовном здоровье человека Венецианов неразрывно связывал с образом простого русского крестьянина.

Алексей Гаврилович проявил себя также и как талантливый мастер пейзажа и интерьера. Пейзажные фоны его полотен, отличающиеся правдивостью и поэтичностью изображения скромной русской природы, несут в себе самостоятельную художественную ценность. Они, так же как и пейзажи С. Ф. Щедрина, наполнены светом. Кроме того, Венецианов мастерски подбирает цветовые соотношения. Эти черты позволяют отнести его произведения к первым пленэрным работам в русской живописи.



Далеко не сразу русское общество приняло поиски художника. Его творческий метод противоречил академической эстетике, поэтому творениям Венецианова не придавали серьезного значения. До конца жизни художника его искусство едва признавали в официальных кругах. Консервативная профессура Академии художеств решительным образом препятствовала его педагогической деятельности с использованием собственной методики.

Несмотря на сложные условия, в которых приходилось работать Венецианову, он находил в себе силы не только для создания новых живописных произведений, но и для преподавания, методы которого резко отличались от принятых в Академии художеств в 1820–1830-х гг. Из мастерской Венецианова в Петербурге и в Сафонкове вышли десятки молодых художников, которых он не только находил и обучал, но и зачастую одевал и кормил.

В отличие от Академии художеств, где обучение начиналось с копирования чужих работ, Алексей Гаврилович «не давал копировать ни с чего». В основу обучения он положил постоянное изучение натуры. Ученики Венецианова особенно много работали над натюрмортами, которые составлялись из простых и знакомых предметов. После этого они писали интерьеры, вплоть до таких сложных, как залы Эрмитажа и Зимнего дворца. Особое внимание уделялось живописи на открытом воздухе. Благодаря такой системе подготовки ученики Венецианова по своему творческому развитию во многом опережали воспитанников академии.

Большинство учеников мастера пошли по его стопам и составили так называемую венециановскую школу. Работая пре-



*А. Г. Венецианов. На жатве. Лето*



*А. Г. Венецианов. Захарка*

имущественно в бытовом жанре, они в значительной степени расширили его сюжетные границы. Наряду с деревенскими, на их полотнах присутствуют сцены из городской жизни с изображением горожан — солдат, мастеровых, своих приятелей-живописцев.

Лучшими картинами мастеров венециановской школы считаются «В мастерской Венецианова» (1827) А. А. Алексеева и «Мастерская братьев Н. Г. и Г. Г. Чернецовых» (1828) А. В. Тыранова. Близким к ним по жанру является полотно «Сборы художников на охоту», написанное в 1836 г. Е. Ф. Крендовским, который довольно метко запечатлел жизнь и типы своего времени в картине «Площадь провинциального городка», относящейся к 1840-м гг.

Важная заслуга в плане обогащения жанровой живописи новыми образами принадлежит Л. К. Плахову, воплотившему в ряде своих произведений трудовые будни простых горожан. Показательны в этом отношении картины «Кучерская Академия художеств» (1834), «В кузнице» (1845), «В столярной мастерской» (1845).

В 1840-х гг. учеником Венецианова стал *Григорий Васильевич Сорока* (1823–1864) — талантливый и проникновенный живописец. Он был сыном крепостного крестьянина, и до конца своей жизни ему так и не удалось получить вольную. Не смог помочь ему в этом и Венецианов. В 1864 г. Сорока принял участие в крестьянском волнении, за что был сурово наказан помещиком, после чего покончил с собой.

Уже в ранних портретах Сороки проявился его яркий талант и умение передать сходство с моделью. Наибольшего же успеха художник достиг в пейзажной живописи. Эпическое восприятие природы нашло отражение в таких его картинах, как «Вид на озеро Молдино» (около 1847) и «Рыбаки» (1847). Другие пейзажи Сороки отмечены созерцательностью, интимностью и жизненной гармонией. Его поэтические природные образы проникнуты умиротворенностью и покоем. Мастерски художник изображает воду, передавая тончайшие нюансы игры света и тени на ее поверхности. В зеркальной глади рек и озер отражаются рыбацкие лодки, деревья и дома.



Интерьеры и жанровые сцены в таких работах, как «Отражение в зеркале» (1840-е) и «Часовня в парке» (конец 1840-х), отражают спокойный и размеренный быт помещичьей усадьбы. На своих картинах художник изображает задумчивых, погруженных в собственные мысли людей. Его живопись выдержана в золотисто-коричневой гамме, отличается сложным и статичным построением композиции, тщательностью в изображении деталей и виртуозностью рисунка.

Большинство портретных работ Сороки в значительной степени проигрывают по сравнению с его пейзажами.

Лишь два портрета — Е. Е. Милковой (конец 1840-х) и автопортрет — поражают своей выразительностью и глубиной передачи внутреннего мира моделей.

*Г. В. Сорока. Рыбак*





*Г. В. Сорока. Вид на озеро Молдино*

Полное отсутствие надуманности в произведениях Григория Васильевича, понимание красоты русской природы, необычайно лирическое, как в народной песне, их восприятие — все эти черты позволяют поставить Сороку в ряд оригинальных пейзажистов середины XIX столетия.

Преемником педагогического метода Венецианова стал профессор Московского училища живописи, ваяния и зодчества С. К. Зарянко. Среди его многочисленных учеников были видные представители русской реалистической живописи второй половины XIX в.

Родоначальником критического реализма в русском искусстве стал *Павел Андреевич Федотов* (1815–1852), чьи произведения буквально проникнуты духом социальной сатиры.

Федотов учился в Московском кадетском корпусе, после успешного окончания которого в 1833 г. стал офицером лейб-гвардии Финляндского полка в Петербурге. Вскоре он начал посещать рисовальные классы, открытые при Академии художеств для посторонних учеников.



Во время службы в полку Федотов писал портреты однополчан и рисовал карикатуры на начальников, кроме того, он исполнял сложные по композиционному решению акварели — такие, как «Встреча в лагере лейб-гвардии Финляндского полка великого князя Михаила Павловича 8 июля 1837 года» (1838), «Бивуак лейб-гвардии Павловского полка» (1842–1843) и «Бивуак лейб-гвардии Гренадерского полка» (1843). Эти композиции, выполненные по заказу великого князя Александра Николаевича, ничего общего не имели с батальной живописью николаевских времен с ее условностью и откровенной официальностью. Федотов изобразил армейскую жизнь с исключительной достоверностью.

В 1843 г., желая стать нравописателем народным, он вышел в отставку, чтобы целиком посвятить себя занятиям живописью. Творческое дарование художника развивалось под влиянием эстетических взглядов передовых общественных кругов 1840-х гг.

В 1837 г., во время отпуска, проведенного художником в Москве, он написал акварельный портрет отца, получивший бытовую трактовку. В этом же году под впечатлением от постановки комедии Н. В. Гоголя «Ревизор», осуществленной на сцене Московского Малого театра, исполнил композицию «Передняя частного пристава накануне большого праздника».

Сатирическое изображение современного ему общества он развил в Петербурге в сериях середины 1840-х гг.: «Болезнь Фидельки», «Следствие кончины Фидельки» и «Старость художника, женившегося без приданого в надежде на свой талант».

Хотя эти картины еще сохраняют гротескность и прямолинейность, заметно стремление художника к преодолению нарочитости противопоставлений и контрастов. Пространство в них построено по принципу линейной перспективы. Ведущую роль художник отводит не живописи, а рисунку.

Следует отметить в этих картинах и несомненные положительные черты, присущие трактовке образов. Лирической мягкостью и неподдельным сочувствием к судьбе бедных людей проникнуты образы двух художников в серии «Следствие кончины Фидельки». Драматизмом наполнена «Старость художника». Любопытно, что тема утраченной мечты и унизительного положения замученного нуждой живописца во многом является автобиографичной.



*П. А. Федотов. Портрет Жданович за фортепиано*

Творения Федотова становились все более совершенными. Выполненные маслом портреты художника отличаются тонким психологизмом. Его карандашные портретные зарисовки отражают черты, свойственные рисункам О. А. Кипренского. Настоящим шедевром творчества Федотова стал «Портрет Жданович за фортепиано», написанный в 1849 г. Силуэт молодой стройной девушки выполнен в гармонично сочетающихся друг с другом белых, голубых, светлых и темных коричневых тонах. Поражают богатая пластика и удивительная мягкость и лиричность образа, которые усиливаются благодаря свободной, но точной моделировке формы, а также красоте плавного линейного ритма.

Одновременно с работой над последними композициями сепий в 1846 г. художник начал писать картину «Свежий кавалер. Утро чиновника, получившего первый крестик». Вслед за ней в течение короткого промежутка времени появились все те произведения, которые прославили их автора: «Разборчивая невеста» (1847), «Сватовство майора» (1848), «Завтрак аристократа» (1849–1851), «Анкор, еще анкор!» (около 1851), «Вдовушка» (1851–1852).

Несмотря на некоторую перегруженность деталями, которая сохраняется в картине «Свежий кавалер», Федотову удалось за единичным фактом увидеть нравы и, более того, устои современного ему общества, изобразив чванливого карьериста-чиновника.

Не случайно журнал «Современник» писал по этому поводу, что «гнев чиновника на свою кухарку в одинаковой степени достоин внимания искусства, как и гнев Ахиллеса».



За картину «Сватовство майора» Федотов получил звание академика. Значительное влияние на замысел художника оказала комедия Гоголя «Женитьба», постановку которой в 1842 г. осуществил Императорский театр. Это повлияло на расстановку фигур, мимику и жесты внешне благообразных персонажей, производящих сильное художественное впечатление: молодцеватого майора, миловидной кокетливой невесты, хлопотливой купчихи, добродушного купца и, наконец, типичной свахи. С большим вниманием и любовью художник показал богатую обстановку купеческого дома. Однако за, казалось бы, вполне обычным событием — сватовством разорившегося дворянина-майора — кроется сатирическое осуждение общественных нравов.

Одним из самых поэтических произведений Федотова является однофигурная композиция «Вдовушка», которая стала воплощением тоски художника по возвышенному, прекрасному и человечному в жизни.

*П. А. Федотов. Сватовство майора*





*П. А. Федотов. Вдовушка*

В отличие от всех предшествующих полотен в небольшой картине «Анкор, еще анкор!» отсутствует развернутое действие. Художник изобразил молодого офицера, который вечер за вечером проводит в отупляющей скуке. Существенные изменения произошли и в стилистической системе художника: его живописная манера стала широкой и темпераментной. Настроение одиночества создается светом и мастерски подобранной цветовой гаммой. Среди золотисто-коричневой темноты небольшой комнаты ярким пятном выделяется красная скатерть. На столе мерцает огонек свечи, а фразу за ним через маленькое оконце видна улица в зимнюю ночь — чистый снег, искрящийся в лунном сиянии, мороз и тишина. Противопоставление голубоватых и красных оттенков подчеркивает резкий трагический контраст между офицером, убивающим свое время, и безучастным к его судьбе миром.

Сатирическое искусство Федотова в условиях реакции не получило признания. Прожив свою короткую жизнь в крайней нужде, художник умер. В официальных художественных кругах его смерть обошли молчанием, так же как кончину К. П. Брюллова и Н. В. Гоголя. Однако спустя несколько лет после смерти Федотова его искусство было воспринято другими художниками. В 1850-х гг. появилось так называемое федотовское направление.

В отличие от предшествующего периода, когда только отдельные мастера обращались к реалистическому направлению, к середине XIX столетия критический реализм стал определяющим направлением в искусстве. Два живописца этого времени, П. А. Федотов и А. А. Иванов, продолжали оказывать прямое или косвенное влияние на дальнейшие пути развития всего русского искусства.



Этому во многом способствовали сложившиеся к тому времени социально-политические условия.

Все более возрастал кризис крепостнического строя. Царское правительство, ослабленное поражением в Крымской войне, напуганное размахом крестьянских волнений, вынуждено было пойти на некоторые уступки, в частности в 1861 г. было отменено крепостное право и проведены реформы, по сути своей половинчатые, но все же обусловившие развитие в стране капиталистических отношений.

Однако реформы никоим образом не улучшили положение крестьян, которые оказались под двойным гнетом: с одной стороны, помещиков, а с другой — буржуазии. Недовольство среди крестьян продолжало нарастать, что выливалось в многочисленные бунты. По стране прокатилась волна студенческих волнений. Таким образом, в России начался новый этап освободительного движения — разночинский, или революционно-демократический.

В противовес правительственным реформам, которые проводились в интересах господствующих классов, демократы выдвигали требования социального переустройства общества. Именно в это время четко определились принципы революционно-демократической идеологии, противостоящей идеологии буржуазно-либеральной.

Период, охватывающий конец 50-х и 60-е гг. XIX в., характеризуется тесной связью искусства с передовой общественной мыслью, революционно-демократическим движением, значительным сближением искусства с жизнью. Художники стремились правдиво рассказать о суровой жизни народа, выявляли кричащие социальные противоречия. Происходила переоценка ценностей и утверждение новых идеалов.

Академия художеств в это время продолжала оставаться большой школой профессионального мастерства, но ее эстетика не соответствовала передовым запросам современности, поскольку была далека от реальной жизни. Типичными представителями академического направления того времени были П. В. Басин, А. Т. Марков, Ф. А. Моллер и Т. А. Нефф. Их творчество сочетало в себе элементы натурализма с салонной красивостью и идеализацией действительности.

Начиная с 1840-х гг. внутри самой Академии художеств постепенно стал нарастать протест против догматизма и рутины. Особенно обострилась эта борьба в конце 1850 — начале 1860-х гг., в чем не последнюю

роль сыграло знакомство с творчеством Александра Иванова, который в свое время писал: «Академия есть вещь прошедшего столетия, ее основали уставшие изобретать итальянцы. Они хотели воздвигнуть опять художество на степень высокую, но не создали ни одного гения о сю пору».

Под влиянием демократических идей в академии в 1860-х гг. присуждались золотые медали и звания, вплоть до профессорского, за картины бытового жанра. Но одна из картин В. Г. Перова, слишком откровенно и критично изображающая жизнь, была запрещена и снята с выставки.

В 1859 г. академия приняла новый устав, который не внес существенных изменений в систему профессиональной подготовки учащихся. Единственным положительным моментом было введение в программу обязательного общеобразовательного курса, что отражало соответствующее эпохе просветительства стремление к знаниям.

Однако проводимые академией полумеры не способны были ликвидировать ее отрыв от современной действительности и не устраивали прогрессивно настроенную молодежь. И. Е. Репин писал: «Художники инстинктивно чувствовали в себе представителей земли Русской от искусства... Их выделил из своей среды русский народ как художников и ждал от них понятного ему, родного искусства».

Результатом непримиримых противоречий между консерватизмом академии и передовыми устремлениями молодежи стал публичный разрыв с ней группы выпускников. Произошло это событие 9 ноября 1863 г.

Дело в том, что незадолго до этого дня четырнадцать претендентов на Большую золотую медаль — живописцы И. Н. Крамской, Б. Б. Вениг, А. К. Григорьев, Н. Д. Дмитриев-Оренбургский, Ф. С. Журавлев, А. И. Корзухин, К. В. Лемох, А. Д. Литовченко, К. Е. Маковский, А. И. Морозов, М. И. Песков, Н. П. Петров, Н. С. Шустов и скульптор В. П. Крейтан — обратились в академический совет с просьбой самостоятельно выбрать тему программы в соответствии с индивидуальными творческими устремлениями. Это были лучшие из лучших, молодые люди в возрасте 23–26 лет. Каждый из них за время учебы в академии успел получить две серебряные и Малую золотую медаль.

Утром 9 ноября молодые живописцы были приглашены в правление, чтобы выслушать программу конкурса. В назначенный час они предстали



перед генералом и вице-президентом академии, князем Григорием Григорьевичем Гагариным, который поднялся с бумагой в руке и начал читать: «Совет Императорской академии художеств к предстоящему в будущем году столетию академии для конкурса на Большую золотую медаль по исторической живописи избрал сюжет из скандинавских саг: «Пир в Валгалле». На троне бог Один, окруженный богами и героями, на плечах у него два ворона. В небесах, сквозь арки дворца Валгаллы, видна луна, за которой гонятся волки.»

Провозгласив программу, Г. Г. Гагарин передал слово ректору академии Ф. А. Бруни, который должен был объяснить воспитанникам, какие и где взять материалы для предлагаемой работы. Однако сделать этого он не успел: один из четырнадцати молодых людей, И. Н. Крамской, отделился от остальных и произнес: «Мы подавали дважды прошение, но совет не нашел возможным выполнить нашу просьбу... Не считая себя вправе больше настаивать и не смея думать об изменении академических постановлений, просим освободить нас от участия в конкурсе и выдать нам дипломы на звание свободных художников».

Вслед за этими словами все покинули зал, за исключением одного — некоего Заболотского, который робко выразил свое желание участвовать в конкурсе. Однако, поскольку конкурировать ему было не с кем, ему отказали.

Вместо него к бунтовщикам присоединился молодой скульптор Крейтан. Именно с этого времени понятие «академизм» приобрело отрицательное значение, характеризуя это направление как догматическое.

В связи с произошедшими событиями В. В. Стасов писал: «В 1863 г. раздался громовой удар, и атмосфера русского искусства прочистилась, и яркое солнце засияло на его горизонте. Горсточка молодых художников, бедная, беспомощная, слабая, совершила вдруг такое дело, которое было бы впору разве только великанам и силачам. Она перевернула вверх дном все прежние порядки и отношения и сбросила с себя вековые капканы. Это была заря нового русского искусства».

Правительство расценило выход художников из академии как «противодействие начальству» и установило за всеми «протестантами» негласный полицейский надзор как за людьми «неблагонадежными». Участники протеста объединились в Петербургскую артель художников, которую возглавил И. Н. Крамской.

Артель была организована по принципу коммуны, описанной в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Художники жили одной дружной семьей в квартире на 17-й линии Васильевского острова, а позднее на углу бывшего Вознесенского проспекта и Адмиралтейской площади, сообща брали заказы и заработок делили поровну, свои же картины посвящали сценам из народной жизни. Вскоре артель стала своеобразным художественным центром — «академией Крамского», которая противостояла официальной академии.

Опасаясь цензурных запретов, артель не могла устраивать самостоятельные публичные выставки. Несмотря на это, летние этюды, а порой и законченные картины, правдиво рисующие быт русского народа, были доступны для широкого обозрения. Неофициальные выставки не только давали возможность продавать картины, но и служили творческим примером для воспитанников академии.

Большое значение для воспитания художественной молодежи имели проводившиеся артелью рисовальные вечера, так называемые «четверги», на которых в процессе совместной работы художники обсуждали события художественной и общественной жизни, а также читали книги Писарева и Чернышевского.

Летом многие члены артели уезжали на отдых в родные края, откуда осенью привозили этюды и даже картины. В этих работах не было ничего возвышенного и идеально прекрасного: русские поля, березки, светлоглазая деревенская девочка, простые и бесхитростные картины несладкой сельской жизни.

Молодым живописцам еще недоставало мастерства, но работы их переполняла неподдельная искренность чувств.

И. Е. Репин впоследствии вспоминал: «Что это бывал за всеобщий праздник! В артель, как на выставку, шли бесчисленные посетители, все больше молодые художники и любители смотреть новинки. Точно что-то живое, милое, дорогое привезли и поставили перед глазами!..»

Картины всегда обсуждались в кругу друзей. Критика высказывалась откровенная, без умалчиваний, лести и насмешек. Каждый получал возможность высказать собственное мнение.

Артель просуществовала недолго. Вскоре обнаружилось ее организационное несовершенство в условиях буржуазно-помещичьей России, что неминуемо привело к ее распаду.



Вышедшие из стен академии художники оказались в полной материальной зависимости от своих заказчиков. Вместо того чтобы посвящать время избранной теме, им ради заработка приходилось писать образа для церковных иконостасов и заурядные портреты.

К тому же внутри артели дела шли не так гладко, как бы этого хотелось. Беды начались с того, что тяжело заболел едва ли не самый талантливый из четырнадцати — М. И. Песков. Еще во время обучения в академии он снискал себе признание благодаря своей картине «Ссыльнопоселенцы». Чахотка подкосила его в 28 лет. Доктора настоятельно рекомендовали незамедлительно отправить его в Крым. Однако средств на такую поездку у артели не было.

Чтобы выйти из положения, артель провела лотерею. В общем зале прошла выставка, которая принесла артели триста рублей. Песков сразу же уехал в Крым, откуда ему не суждено было вернуться. За первым ударом последовали и другие.

Нарастали также и внутренние разногласия. В любой группе единомышленников могут найтись люди, обладающие большей или меньшей стойкостью. К тому же годы академической дрессировки не могли пройти бесследно, оставив след в душе каждого из четырнадцати. Для того чтобы преодолеть в себе это до конца, требовалась сильная воля и цельность характера. Появился первый отступник: Дмитриев-Оренбургский начал вести тайные переговоры с академией, касающиеся поездки за границу.

Для Крамского с присущей ему честностью и безоговорочной верностью долгу этот поступок стал тяжелейшим ударом. По этому поводу в артели прошли бурные собрания, которые оставили в душе каждого неприятный осадок. Былое единство было в одночасье подорвано.

В скором времени все передовые силы русского искусства объединились в Товарищество передвижных художественных выставок.

Выход четырнадцати «протестантов» в значительной степени подорвал авторитет Академии художеств. Тезис о превосходстве искусства над жизнью отрицательно сказывался и на педагогической системе. Тем более важным стал приход в академию П. П. Чистякова, который направлял внимание учащихся на изучение природы и творчества великих мастеров прошлого. Его усилия во многом способствовали росту уровня художественного образования.

Возрастала роль Московского училища живописи, ваяния и зодчества. В 1840 — начале 1860-х гг. его учениками были П. М. Шмельков, А. К. Саврасов, В. В. Пукирев, И. И. Шишкин, В. Г. Перов и другие известные художники. По своему составу и положению училище было более демократичным, чем Академия художеств. С самого начала, а открылось оно в 1833 г., в нем наметилась тяга к изображению жизни простых людей. Немалую роль в развитии бытового жанра сыграли В. А. Тропинин, который в 1850-х гг. нередко посещал художественные классы, и некоторые педагоги, в том числе ученик А. Г. Венецианова С. К. Зарянко, ставший преподавателем училища в 1856 г.

С. К. Зарянко был противником системы образования, заимствованной из Академии художеств. Согласно этой системе, ученики первых трех классов должны были копировать эстампы и рисовать с гипсов и только в четвертом начинали изучать живопись и работать с натуры. С. К. Зарянко выступал за право учеников свободно выбирать темы своих картин, утверждал, что узкая специализация вредна для будущего художника. Вместе с тем особое внимание он уделял близости изображения к натуре, обходя стороной проблемы идейного содержания искусства, за что и подвергался справедливой критике со стороны В. Г. Перова.

В 1860-е гг. на смену педагогам-академистам в училище пришли художники-демократы: В. В. Пукирев, А. К. Саврасов, скульптор С. И. Иванов, инспектор М. С. Башилов, педагогические принципы которых были связаны с задачами борьбы за реалистическое национальное искусство.

Как положительный момент следует отметить, что многие художники с Украины, из Белоруссии, Грузии, Эстонии и других областей царской России получали образование в академии и Московском училище живописи, ваяния и зодчества и впоследствии способствовали развитию своего национального искусства.

Процесс роста культуры проявился в организации целой сети художественных школ. Так, в 1865 г. открылось Одесское художественное училище, в 1866 — Вильнюсская рисовальная школа, в 1869 — Харьковское художественное училище М. Д. Раевской-Ивановой, чуть позже — художественная школа в Киеве. Петербургская академия художеств курировала и направляла работу этих школ.

Задачам критического реализма более других областей искусства отвечала станковая живопись. Ведущее место заняла картина на современную тему, которая давала возможность конкретно изобразить жизнь народа. Обличительное направление наиболее ярко и полно проявилось в жанровой живописи. Ее преобладающее положение сказалось на развитии других жанров и даже целых видов искусства.



Портретная живопись в 1860-е гг. не получила широкого развития. Однако такие произведения, как автопортрет И. Н. Крамского, портрет Герцена кисти Н. Н. Ге, «Фомушка-сыч» и «Странник» В. Г. Перова, воплотили в себе этический идеал современной эпохи и определили дальнейшие пути развития этого жанра.

Таким образом, для всех художников второй половины XIX столетия особенно важным оказался вопрос о дальнейшем пути развития России. В свою очередь, это обусловило возрастание интереса людей науки и искусства к историческому прошлому государства. В это время появились работы Н. Г. Чернышевского и Н. Добролюбова, которые провели последовательный и глубокий анализ внутренних законов развития общества. Кроме того, писатели утверждали, что народ является единственным двигателем истории, а не отдельные личности и не представители официальной власти, как это было принято считать ранее.

В период общественного подъема, с 1859 по 1861 г., активно развивается графика, и прежде всего сатирическая — для таких журналов, как, например, «Искра» и «Гудок». Художники-сатирики (Н. А. Степанов, Н. В. Иевлев) ставили своей задачей обличение чиновничьих порядков, продажность прессы и лживости свобод. В это время графики даже для иллюстрирования литературных произведений выбирают лишь те, которые предоставляют большие возможности для сатирического истолкования. Незабываемые иллюстрации сделал П. М. Боклевский к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя, К. А. Трутовской — к басням И. А. Крылова, где в образе животных показал своих современников и критиковал различные общественные пороки, М. С. Башилов — к «Горю от ума» А. С. Грибоедова. П. М. Шмельков создал целую галерею акварельных карикатур, где рассказывал о современных нравах.

Именно этого художника можно считать родоначальником московской жанровой школы 1850–1860-х гг. Жанровая живопись прямо поставила наиболее острые социальные вопросы. Чуть позже заявили о себе портрет, пейзаж и, наконец, историческая живопись, прежде всего в лице Сурикова.

Во второй половине XIX столетия критическое отношение к действительности и ярко выраженная гражданская позиция стали характерны для живописи, в которой сформировалась новая художественная система видения, получившая название критического реализма. Искусство в тот период понималось как проповедь или размышление над нравственными проблемами в духе Александра Иванова, Достоевского и Толстого. Кроме того, взгляды русских демократов, появившихся в России в XIX столетии, стали своеобразной идеологической основой для творчества многих живописцев того периода.

Истинной душой нарождающегося критического направления в живописи явился *Василий Григорьевич Перов* (1834–1882).

Он по праву считается одним из ведущих художников второй половины XIX в. Его творчество наиболее полно и глубоко отразило характерные черты искусства 1860-х гг.

Перов был одним из организаторов Товарищества передвижных художественных выставок и затем принимал активное участие в его художественной жизни.

Перов родился в семье тобольского прокурора. Первоначальное профессиональное образование он получил в Арзамасской художественной школе А. В. Ступина, где особое внимание уделялось рисованию с натуры. По окончании школы он поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Его преподавателями стали А. Н. Мокрицкий, который прекрасно владел академической школой рисунка, и С. К. Зарянко.

На формирование творческого метода Перова большое влияние оказало искусство П. А. Федотова. Об этом свидетельствуют многие работы художника, написанные в период ученичества, в частности «Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы» (1860).

В 1861 г. Перов окончил училище с конкурсной картиной «Проповедь на селе», за которую получил право на выезд за границу. В следующем году он поехал в Париж, где провел около двух лет. В столице Франции Василий Григорьевич совершенствовал свое мастерство, постепенно освобождаясь от академических канонов, изучал жизнь парижской бедноты.

Как и многие художники того времени, Перов досрочно решил вернуться на родину, поскольку считал, что только жизнь на родной земле позволит наиболее полно раскрыться его творческим возможностям.



Именно в России его искусство достигло своего расцвета. По своей тематике работы художника во многом перекликаются с произведениями Некрасова. Оба они изображают подневольную жизнь простого народа. Не отказывается Перов также и от сатиры.

Благодаря глубокому изучению русской действительности искусство художника достигло большой художественной высоты, и он окончательно утвердился на позициях критического реализма. Эта направленность картин Перова особенно наглядно проявилась в 1860-х гг.

Несмотря на то что в некоторых его картинах сохранялись еще черты, присущие академическому искусству, выражавшиеся в сухости письма, условности композиции и локальности колорита, уже тогда они поражали современников исключительной социальной остротой и новизной тематики.

В первое десятилетие творческой деятельности Перова основной темой его произведений стало обличение духовенства. Центральной картиной этого круга является «Сельский крестный ход на Пасхе», которая написана в 1861 г. Замкнутая композиция, несколько искусственное расположение фигур, нейтральное освещение говорят о том, что художник еще подвержен влиянию академических установок. Однако содержание и образный строй этого холста стали подлинно новаторскими. Священник, который едва держится на ногах, непочтительно зажал в руке крест. На крыльце растянулся мертвецки пьяный причетчик с кадилом. Одетый в лохмотья крестьянин несет перевернутую икону. Картина разоблачает убожество жизни и темноту русской деревни того времени.

Антиклерикальную серию Перова 1860-х г.г. продолжили картины «Чаепитие в Мытищах» (1862) и «Монастырская трапезная» (1865–1876). Смелое новаторство художника проявилось в резком обличении существующих общественных устоев и в созданных им ярких типических нарицательных образах. Композицию Перов строит на основе резкого социального контраста, свойственного новому искусству.

Одним из значительных произведений русской реалистической живописи считается картина «Проводы покойника», написанная в 1865 году. Простая по содержанию, она наполнена глубоким социальным смыслом. По поводу этого полотна В. В. Стасов писал: «Эти похороны еще безотраднее и печальнее, чем у Некрасова в поэме „Мороз, Красный нос", там гроб провожали отец, мать, соседи и соседки, у Перова — никто».

Картину «Проводы покойника» с уверенностью можно отнести к подлинно реалистическим, поскольку она написана на основе реальных жизненных наблюдений. Перов заставляет участвовать в раскрытии своего замысла как главные, так и второстепенные детали композиции. Особенной выразительностью отличается фигура вдовы. Контурам ее горестно согнутой спины и опущенной головы вторят линии силуэта лошади, пригорка и дуги. Мрачное настроение картины подчеркивает давящая свинцовая туча. Хотя полотно небольшое по размеру, оно выглядит довольно значительным, потому что написано с низкой точки зрения, что придает группе монументальность.

Важное место в творчестве Перова 1860-х гг. отводится также теме бесправного положения русской женщины. Горькая доля крестьянки показана в «Проводах покойника». На картине «Приезд гувернантки в купеческий дом» (1866) изображена интеллигентная девушка, которая, чтобы заработать на жизнь, вынуждена идти в кабалу к купцу-самодуру. И, наконец, созданная в 1867 г. «Утопленница» запечатлела трагическую судьбу женщины, доведенной до отчаяния бездушием и несправедливостью окружающих. Все произведения данной тематики проникнуты высоким гуманизмом и демократизмом, присущими творчеству Перова.

Следующим, еще более совершенным этапом в развитии реалистического метода художника стала картина «Последний кабак у заставы», написанная в 1868 г. Художник раскрывает свой замысел не столько через повествование, которое отличается здесь простотой и лаконичностью, сколько через настроение и эмоциональное воздействие пейзажа и колорита. Картина проникнута унылым безотрадным чувством, которое создается каждой ее деталью.

Обличая пороки правящих классов, в своих произведениях Перов показывал их общие отрицательные черты. При изображении людей, художник всегда особое внимание уделял раскрытию их духовного мира. Таким образом обратившись к портретному жанру, он стал одним из основоположников психологического портрета в русской живописи.

Наиболее значительными являются портреты представителей русской интеллигенции, относящиеся к 1869–1872 гг., среди которых особенно следует выделить портреты Ф. М. Достоевского и А. Н. Островского.

В портретах Перов в первую очередь стремился отобразить общественное лицо модели, а также представить характер портретируемого.



Вокруг Перова формировались художники-жанристы, произведения которых носили ярко выраженную социальную направленность (И. М. Прянишников, Л. И. Соломаткин и др.).

Кроме того, как уже упоминалось выше, передвижники — художники-новаторы, работавшие в 1860-е гг. XIX столетия, создали благодатную почву, на которой выросли мастера следующего поколения, художники 1870–1880-х гг. К этому времени реалистическое искусство поднялось на новую ступень своего развития, в связи с чем происходит усложнение мотивов и сюжетов, используемых в живописи. Кроме того, работы живописцев-новаторов отличаются глубоким содержанием, богатым колоритом и пластичностью изображаемых фигур.

Именно 1870-е гг. подарили мировому искусству целую плеяду талантливых художников. Более того, именно в это время русская национальная живопись становится объектом пристального изучения западноевропейских мастеров и искусствоведов.

Организаторами Товарищества стали такие мастера кисти, как В. Г. Перов, Г. Г. Мясоедов, Л. Л. Каменев, А. К. Саврасов, И. М. Прянишников, Н. Н. Ге, И. Н. Крамской, М. К. и М. П. Клодт, И. И. Шишкин, К. Е. Маковский, А. И. Корзухин и В. И. Якоби. Все они единогласно приняли и подписали первый текст Устава объединения художников, который гласил: «Товарищество имеет целью: устройство, с надлежащего разрешения, во всех городах империи передвижных художественных выставок, в видах: а) доставления жителям провинции возможности знакомиться с русским искусством и следить за его успехами; б) развития любви к искусству в обществе; в) облегчения для художников сбыта их произведений...»

В том же 1870 г. в свет вышла книга П. Л. Лаврова «Исторические письма». Прозвучавшая в произведении мысль автора о долге интеллигенции перед народом стала своеобразным лозунгом для художников-передвижников. Лавров говорил: «За развитие немногих заплачена огромная цена — нравственная обязанность расплатиться за собственное развитие. Эта уплата есть посильное распространение удобств жизни, умственного и нравственного развития на большинство». Таким образом, живописцы выдвинули перед собой цель показать все стороны повседневной жизни простых людей, выразить их нужды, переживания и заботы.

В 1871 г. в Петербурге прошла первая выставка Товарищества передвижников. Она пользовалась огромной популярностью, а потому спустя год было решено провести подобную выставку и в Москве. С того времени выставки передвижников стали проводить каждый год.

Они устраивались во многих городах России: кроме вышеупомянутых Петербурга и Москвы, также и в Киеве, Харькове, Курске, Кишиневе, Одессе, Астрахани, Саратове. В период с 1871 по 1923 г. передвижникам удалось организовать 48 крупных выставок работ художников-новаторов.

К 1872 г. Товарищество передвижных художественных выставок приобрело огромную популярность. В разное время его ряды пополнили такие талантливые живописцы, как В. Г. Максимов, К. А. Савицкий, И. Е. Репин, В. И. Суриков, А. И. Куинджи, В. Д. Поленов, Н. А. Ярошенко, С. В. Иванов, В. А. Серов, В. М. Васнецов, А. С. Степанов, И. И. Левитан, А. Е. Архипов, Н. А. Касаткин.

Новое объединение художников стало своеобразным пристанищем для большого числа молодых живописцев, не являвшихся, однако, официальными членами товарищества. Тем не менее долгое время они принимали активное участие в проходивших выставках. Среди таких художников необходимо отметить В. В. Верещагина, М. М. Антокольского, К. А. Коровина, С. А. Коровина, А. П. Рябушкина, С. М. Волнухина, С. Т. Коненкова, В. Н. Мешкова и многие др.

Творчество передвижников стало этапным для развития русской живописи конца XIX столетия.

Свои работы они противопоставляли модной в то время академической и легкой салонной живописи, представители которой стремились к идеализированному показу действительности.

Передвижники же, напротив, своей целью видели передачу реальной жизни простых людей со всеми ее радостями, невзгодами и бедами. Их произведения выражали просветительские и гуманистические идеи искусства нового времени.

Произведения передвижников стали воплощением нового направления в русской живописи XIX в. — критического реализма. Авторы полотен стремились к тому, чтобы раскрыть сущность установившихся в государстве буржуазно-крепостнических порядков, а также выразить все противоречия сложившегося к тому времени общественного строя.



Главными героями работ передвижников становятся рабочие, крестьяне, интеллигенты-разночинцы и революционеры. Примером тому могут стать образы, созданные на полотнах Г. Г. Мясоедова («Косцы»), И. Е. Репина («Белорус»), Н. А. Касаткина («Шахтерка»), Н. А. Ярошенко («Кочегар», «Студент»).

Вождем и организатором передвижников был *Иван Николаевич Крамской* (1837–1887) — замечательный художник, теоретик искусства, критик и педагог. Стасов писал: «У Крамского соединились и великая сила на общие условия существования искусства, и глубокое понимание всех частностей его, эстетических и технических».

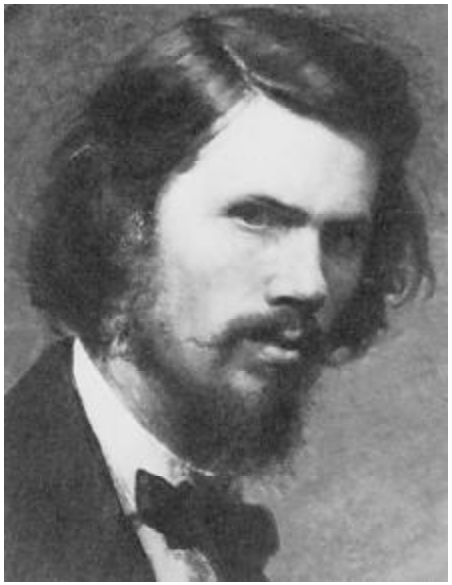
Крамской родился в Острогожске Воронежской губернии в семье мелкого чиновника. Окончив Острогожское уездное училище, он работал писцом, подмастерьем у иконописца, ретушером у фотографа. В 1857 г. Крамской приехал в Петербург и поступил в Академию художеств. Преподавателем Крамского был А. Т. Марков. Крамской делал блестящие успехи в рисунке, получил Малую золотую медаль за композицию «Моисей источает воду из скалы». Однако в эти годы он так увлекся чтением «Современника» со статьями Чернышевского, Добролюбова и Белинского, что вскоре высказал решительный протест против рутины, царящей в академии. Именно Крамской встал во главе группы учеников, которые открыто выступили против системы утверждения конкурсных программ и в знак протеста покинули академию. Он же создал Артель художников по образцу той, что была описана Чернышевским в романе «Что делать?», а позже стал одним из организаторов Товарищества передвижных художественных выставок.

С 1863 по 1868 г. Крамской преподавал в Рисовальной школе Общества поощрения художников и проявил себя как талантливый педагог. Н. А. Ярошенко вспоминал: «Крамской был учитель истинно необыкновенный. Его преподавание было не механическое, не шаблонное. Он более всего старался вникнуть в натуру каждого отдельного ученика и вникнуть, чего именно требовала натура каждого». И. Е. Репин также считал Крамского своим учителем. Как художник, Крамской более всего интересуется глобальными темами и внутренним миром человека. Он не только ищет высокий идеал, но и хочет философски осмыслить все явления жизни. Творчество этого мастера ознаменовало собой начало нового этапа в развитии русского искусства.

Еще во время обучения в академии Крамской создал картину «Смертельно раненный Ленский» (1860), которая свидетельствует о хорошем понимании формы и умении ясно выразить замысел.

Из произведений 1860-х гг. наиболее своеобразны «Портрет жены» (1863) и автопортрет (1867). В портрете жены ясно чувствуется связь мастера со школой Брюллова, что выражается в композиционной завершенности и характерной манере наложения красок. Этот женский образ овеян поэзией, а пейзаж придает произведению лирическое настроение. Создавая автопортрет, художник вписал изображение в овал, следуя приемам своих предшественников, и придал образу романтическую приподнятость и взволнованность. Перед зрителем возникает образ демократа с лицом нервным и скуластым, с проницательным взглядом исподлобья. Таким образом, автопортрет Крамского является одним из характерных типов интеллигентов-разночинцев 1860-х гг.

На Первой передвижной выставке Крамской представил картину «Майская ночь» (1871), исполненную по мотивам повести Гоголя. Художник ставил своей целью передать не столько содержание литературного произведения, сколько его настроение, причем сказочные русалки у него больше напоминали крестьянских девушек в хороводе. Особое таинственное настроение придают картине старый дом и запущенный пруд, освещенные призрачным голубовато-зеленым светом луны.

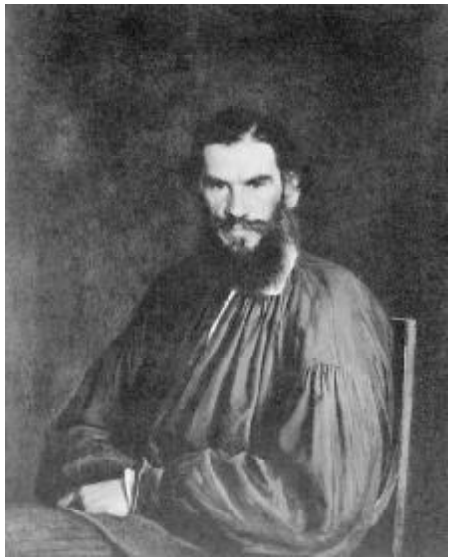


*И. Н. Крамской. Автопортрет*

В 1872 г. в связи с морально-философскими поисками Крамской создал картину «Христос в пустыне». Он пытался наполнить известный сюжет созвучным современности содержанием. После знаменитого полотна Александра Иванова «Явление Христа народу» русские художники особенно часто обращались к образу Христа, в первую очередь в аспекте наболевших проблем современности. Крамской писал Гаршину о своей картине: «Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека... когда на него находит раздумье: пойти ли направо или налево, взять ли за Господа Бога рубль или не уступать ни шаг злу»; «Итак, это не Христос... Это есть выражение моих личных мыслей». В этом образе Крамской хочет показать человека, который не желает мириться со злом. Готовность к самопожертвованию выражает поза Христа, его осунувшееся суровое лицо, жест сжатых рук. Пейзаж также создает соответствующее настроение: розовые утренние краски словно борются с темнотой отступающей ночи. Низкий горизонт сообщает одинокой фигуре, которая четко вырисовывается на фоне бескрайнего пространства земли и неба, монументальность. Так символически художник сумел выразить драму героя своего времени.



*И. Н. Крамской.*
*Портрет Л. Н. Толстого*



Крамской является выдающимся мастером портрета. Именно его портреты внесли огромный вклад в развитие русского искусства. Все произведения, выполненные в этом жанре, выражают главную в творчестве Крамского тему мыслящей личности.

Одно из лучших полотен Крамского — портрет Л. Н. Толстого, созданный в Ясной Поляне в 1873 г. Толстой изображен спокойно сидящим в кресле, в домашней одежде. Синий цвет блузы контрастно звучит на коричневом фоне и объединяется в тоне с красноватым оттенком лица. Строгость колорита в полной мере соответствует внутренней значительности и суровой простоте облика писателя. Главное внимание художника направлено на взгляд писателя, острый, проницающий и прямо устремленный на зрителя из-под нависших бровей. Плотно сжатый

рот свидетельствует о человеке невероятной собранности, воли и упорства, глубокой мысли и жизненной наблюдательности.

Еще одна выдающаяся картина — портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина. В суровом взгляде писателя сквозит горечь, а во всей позе выражается суровость и непреклонность борца и обличителя «мерзостей жизни». На этот раз Крамской применяет не свойственный ему звучный колорит при сопоставлении зеленого фона, синего костюма и красной спинки кресла. Подобная цветовая насыщенность придает образу писателя жизнеутверждающее настроение.

В галерее портретов выдающихся современников особое место занимает «Некрасов в период "Последних песен"», где поэт изображен превозмогающим болезнь во время создания стихов, которым суждено стать его духовным завещанием. Этот портрет построен на противопоставлении физической немощи духовной силе личности.

Один из всемирно знаменитых портретов мастера — «Неизвестная» (1883). Художник с исключительной силой пишет красивое лицо молодой женщины, синий бархат ее одежды, шляпу со страусовым пером, золотистый шелк обивки коляски, здание дворца, слегка скрытое за легкой воздушной дымкой. Это произведение в полной мере отражает усложнившиеся духовные запросы художника в период 1880-х гг., его стремление найти свой идеал прекрасного в искусстве и в жизни.



*И. Н. Крамской. Крестьянин с уздечкой*

Особое место в творчестве художника занимают портреты крестьян. По-настоящему богатырский образ нашел свое воплощение в портрете Мины Моисеева (1883).

Крамской изображает крестьянина почти в полный рост. Он стоит, опираясь на палку натруженными руками, большой и сильный, с добрым и мужественным лицом. Колорит этого полотна очень насыщенный: загорелое лицо оттеняется седой бородой, серый армяк усиливает звучание выцветшей синей рубахи, на фоне которой резко выделяются коричневые от загара руки и желтая палка.



Одно из наиболее значительных произведений Крамского 1880-х гг. — «Неутешное горе» (1884). В этой картине мастер выбрал один из тех сложных психологических моментов, которые с особенной силой способны показать глубину человеческого страдания. На полотне изображена личная драма женщины, потерявшей своего ребенка, а также черты современного ему быта.

Образ матери, замкнувшейся в своем горе, исполнен благородства и душевной стойкости. Ее фигура в строгом черном платье отчетливо выделяется в пустом пространстве комнаты, контрастирует с цветами и светло-розовым ковром. Световоздушные рефлексы создают атмосферу хмурого петербургского утра. В этом полотне нашел свое выражение новый этап в развитии русского искусства, связанный с интересом к внутреннему миру человека и поиском монументальных форм.

В последние годы жизни Крамской переживал глубокий творческий и душевный кризис. В 1886 г. из-за разногласий с товарищами он едва не покинул Товарищество передвижных выставок. Кроме того, художник был вынужден бесконечно писать на заказ официальные вещи, чтобы прокормить семью, а это заставляло его входить в разлад с самим собой. Тем не менее художник продолжал упорно работать, несмотря на внутренний кризис и тяжелую болезнь. 25 марта 1887 г. он умер с кистью в руке.

Интерес к моральным проблемам сближает Крамского с *Николаем Николаевичем Ге* (1831–1894).

Николай Ге родился в Воронеже в семье выходца из Франции. Детство художника прошло на Украине, в поместье отца. В его памяти навсегда остались эпизоды, связанные с мрачной обстановкой жестокой николаевской эпохи. Став знаменитым художником, Ге вспоминал: «...сижу я с няней у окна, против дома площадь, на ней учат солдат. Солдаты... ходят правильными квадратами, линиями, и вот вдруг выносят одного. Что с ним? Его страшно били и потом вынесли замертво». Видимо, именно из этих детских впечатлений идет то чувство неприятия всякой несправедливости и жестокости, которое нашло отражение

в творчестве мастера. Первым учителем живописи для Ге стал гимназический учитель рисования. Именно он привил мальчику любовь к искусству. Будучи известным художником, Ге навестил в Киеве своего наставника, и старик сказал ему: «Я знал, что ты будешь художником, я тебе не говорил этого, я боялся тебя соблазнить. Нет больше горя, чем как быть художником!».

В 1850 г. Ге поступил в Петербургскую академию художеств. В его первых, ученических, работах чувствуется влияние К. П. Брюллова.

В 1856 г. за композицию на заданную тему «Саул у аэндорской волшебницы» молодой художник получил Большую золотую медаль. Используя традиционный библейский сюжет, живописец сумел очень убедительно передать эмоции и душевные переживания персонажей.

Золотая медаль дала Ге возможно побывать за границей. Он посетил Францию, Германию, Швейцарию. В 1857 г. художник поселился в Риме. Здесь он написал несколько произведений, близких по манере исполнения к живописи К. Брюллова («Смерть Виргинии», 1857–1858; «Любовь весталки», 1857–1858; «Разрушение иерусалимского храма», 1859). В других ранних работах Ге прослеживается влияние А. А. Иванова («Возвращение с погребения Христа», 1859).

Спустя несколько лет Ге выработал свой собственный стиль. Но, так же как и в живописи Иванова, его произведения затрагивают важнейшие философские проблемы, волнующие людей и в прошлом, и в настоящее время. Герои произведений Ге — люди, ищущие в жизни добро и справедливость, готовые пойти на самопожертвование ради этих идеалов.

Впервые эта тема зазвучала в картине «Тайная вечеря» (1863). Художник написал полотно в Италии, а затем привез его на родину, в Петербург.

В России у картины появились и почитатели, и противники, но все они сошлись во мнении: мастер отнесся к евангельскому сюжету совершенно не так, как его предшественники и современники. М. Е. Салтыков-Щедрин выразил мысль о том, что автор стремится заставить зрителя размышлять о смысле жизни и своем месте в этом мире и ставит перед ним морально-философские и этические проблемы.

Христианскую легенду Ге трактует как противостояние разных мировоззрений. Донести до зрителя свою мысль ему помогают светотеневые контрасты: фигуры Иисуса и апостолов освещены ярким светом, идущим



от светильника. Фигура Иуды, идущего к выходу, напротив, погружена во мрак. Свет выхватывает из темноты лица, на которых застыл испуг или тревога. И только Христос, предчувствующий близость трагедии, кажется спокойным, погруженным в свои печальные мысли.

Моделями для персонажей «Тайной вечери» стали друзья и близкие художника. В лице юного Иоанна отразились черты его жены, апостола Петра он написал с самого себя. Изображая Иисуса, мастер воспользовался фотографией А. И. Герцена. Напряженную работу мысли передают не только черты лица, но и поза и жесты Христа. Подобная трактовка образа Спасителя, пытавшегося найти верные пути и изменить участь страдающего народа, характерна для произведений многих русских художников — представителей демократического направления. Именно таким позднее показал Христа И. Н. Крамской в своей известной композиции «Христос в пустыне».

В «Тайной вечере» соединились элементы таких направлений, как классицизм (условность в передаче одеяний героев) и романтизм (светотеневые эффекты).

«Тайная вечеря» принесла Ге членство в Академии художеств. Но многие критики резко отрицательно приняли картину, выставленную в галерее академии. Они обвиняли мастера в нигилизме и грубом натурализме.

С 1863 по 1869 г. Ге жил во Флоренции, где создал ряд картин религиозного содержания («Вестники Воскресения», 1867; «В Гефсиманском саду», 1868), пейзажей («Флоренция», 1864; «Каррарская каменоломня», 1868), жанровых сцен («Моя няня», «Мальчики у берега моря») и портретов (А. И. Герцена, 1867).

В 1869 г. Ге вернулся в Петербург, где принял участие в создании Товарищества передвижных художественных выставок.

В начале 1870-х гг. художник обратился к историческому жанру. В 1871 г. он написал картину «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе».

Перед началом работы над полотном Ге изучал документы, беседовал с историком Н. И. Костомаровым, побывал в Петергофе, стараясь запечатлеть в памяти предметы обстановки Петровской эпохи. Обладая удивительной зрительной памятью, Ге, так же как и К. П. Брюллов, мог обходиться без предварительных рисунков с натуры.

Алексей Петрович, сын Петра I от брака с Евдокией Лопухиной, воспитанный в среде оппозиционно настроенных к царю бояр, встал во главе заговора, направленного на свержение Петра. Заговор не привел к успеху, и Алексей был арестован и судим. Расследованием этого дела руководил сам Петр.

Ге показал зрителю сцену последнего допроса царевича. Алексей, безвольно опустивший голову, стоит перед сидящим в кресле Петром, чей вид выражает решимость и презрение к предавшему его человеку. Это противопоставление отца и сына воплощает борьбу двух сторон российской действительности: новая, передовая Россия, поддерживаемая петровскими реформами, вытесняет патриархальную боярскую Русь.

Ге представил свою картину на I Передвижной выставке, и она произвела на публику грандиозное впечатление. М. Е. Салтыков-Щедрин писал об этом творении художника: «Перед нами всего две фигуры и строго простая обстановка... Петр Великий не вытянут во весь рост; он не устремляется, не потрясает руками, не сверкает глазами... даже ни

*Н. Н. Ге. Пушкин в селе Михайловском*





один мускул на его лице не сведен судорогой. Царевич Алексей не стоит на коленях с лицом, искаженным ужасом, не молит о пощаде, не заносит на себя рук и не ломает их... Тем не менее всякий, кто видел эти две простые, вовсе не эффектно поставленные фигуры, должен будет сознаться, что он был свидетелем одной из тех потрясающих драм, которые никогда не изглаживаются из памяти».

Ге трактует образ Петра с позиций русских революционных демократов, которые считали царя выдающейся исторической личностью и патриотом своей страны. По их мнению, Петр пожертвовал собственным сыном во благо отечества.

Полотно «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» считалось в те годы лучшим историческим произведением. П. М. Третьяков, увидевший картину на выставке, приобрел ее для своей коллекции.

Следующей композицией на исторический сюжет в творчестве Ге стала картина «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы» (1874), но по своему художественному уровню она стояла на ступень ниже предыдущего полотна.

К историческому жанру можно отнести и картину «Пушкин в Михайловском» («Пушин у Пушкина», 1875), которой художник отдал дань памяти великому русскому поэту.

Современники художника удивлялись, что после таких драматичных композиций, как «Тайная вечеря», «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе», «Екатерина II перед гробом императрицы Елизаветы», Ге создал совершенно иное произведение, пронизанное светлым лирическим чувством. Картина была показана на IV Передвижной выставке, где ее приобрел Н. А. Некрасов.

Значительное место в творчестве Ге занимает портретная живопись. Но среди его портретов нет заказных, художник писал лишь своих родных и людей, близких ему по духу. Эти произведения отличаются одухотворенностью и глубоким проникновением во внутренний мир модели (портреты историка Н. И. Костомарова, писателей Н. А. Некрасова, И. С. Тургенева, М. Е. Салтыкова-Щедрина и др.).

В период с 1876 г. и до конца 1870-х гг. художник переживал глубочайший творческий кризис. Он уехал из Петербурга в Черниговскую губернию, где почти не занимался живописью.

К 1880–1890-м гг. относится ряд новых работ Ге евангельской тематики («Христос и Никодим», «Выход Христа с учениками с Тайной вечери в Гефсиманский сад», «Что есть истина?», «Суд синедриона», «Голгофа», «Распятие»). В них, так же как в «Тайной вечере», на центральное место выносились морально-философские проблемы. Направленные против насилия, эти эмоционально взволнованные композиции отразили идеи, которые пропагандировал Л. Н. Толстой (с великим писателем Ге сблизился в 1882 г.).

Узрев в композиции «Что есть истина?» «неуважение к личности Христа и нарушение его канонического изображения», власти запретили демонстрацию картины. Обер-прокурор Святейшего синода К. П. Победоносцев сообщил императору, что творение Ге оскорбляет религиозное чувство народа.

Христос в евангельских картинах мастера — подвижник, носитель высших человеческих ценностей. Ге не приукрашивает облик своего героя, одевая его в жалкое рубище, но зритель чувствует, как он дорог мастеру. Трагичен образ Христа и в незаконченной картине «Голгофа» (1893), передавшей душевные и физические муки человека. Это полотно показывает, что в трактовке христианской темы Ге не только отказался от академических канонов, но и полностью отошел от исторической конкретности.



*Н. Н. Ге. Голгофа*

Одним из самых талантливых мастеров бытового жанра во второй половине XIX столетия являлся *Василий Максимович Максимов* (1844–1911). Он родился в деревне Лопино, расположенной на берегу реки Волхов, в семье крестьянина. Свое художественное образование он начал в иконописной мастерской, где работал в течение нескольких лет. В январе 1863 г. Василий поступил в Петербургскую академию художеств,





*В. М. Максимов. Приход колдуна на крестьянскую свадьбу*

а вскоре вошел в кружок, организованный молодыми художниками для совместной жизни и работы. В качестве примера они выбрали артель Крамского.

Первый успех пришел к художнику через год после начала учебы: Максимов был награжден золотой медалью за картину «Больное дитя».

Студент Максимов освоил программу обучения за три года и в 1866 г. покинул академию, отказавшись писать картину для конкурса на Большую золотую медаль. Он объяснял свой поступок так: «Мои убеждения меня заставляют не идти на конкурс. Я против заграничной поездки, потому что хочу изучить сначала Россию и бедную русскую деревню, которую у нас никто не знает, не знает деревенской нужды и горя».

Максимов принял участие в Первой выставке передвижников и в конце 1872 г. был принят в члены этого товарищества.

Среди ранних работ Максимова лучшей считается «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (1875, Третьяковская галерея, Москва). Ему очень точно удалось передать эмоциональный настрой ситуации: свадебное веселье внезапно сменилось всеобщим смятением и суеверным страхом перед колдуном. Фигура колдуна — старика, запорошенного снегом, —

контрастирует с молодоженами. Невеста — юная, чистая девушка — выглядит особенно встревоженной, старуха что-то шепчет ей на ухо. Жених слегка склонил голову, наблюдая за происходящим.

Работа удалась и получила положительные отзывы критиков и публики. Крамской высказал мнение, что «..сам народ написал свою картину». Максимов продолжал изучать жизнь, особенности быта, нравы и обычаи народа. Свое знание деревни он показал в произведении «Семейный раздел» (1876, Третьяковская галерея, Москва). Художник впервые показал распад семьи — ситуацию, ставшую привычной после реформы, в результате которой было отменено крепостное право. Он изобразил спор родных братьев и их жен, пытающихся разделить нажитое имущество. Более всего Максимову удались женские образы — жены братьев.

Интересен не только сюжет и композиционное построение картины, но и поиски художником новых цветовых сочетаний. Максимов стремился высветлить палитру и добавить больше серых и коричневых оттенков. В тех же тонах он написал и последующие произведения: «Бедный

*В. М. Максимов. Семейный раздел*







*В. М. Максимов. Больной муж*

ужин» (1879, Областной художественный музей, Иркутск), «Аукцион за недоимки» (1880), «Больной муж» (1881, Третьяковская галерея, Москва), «Заем хлеба» (1882, местонахождение неизвестно).

Первые работы Максимова были перегружены деталями, он, как правило, изображал большое количество людей. Постепенно художник отошел от создания многофигурных композиций, при этом его работы не стали менее выразительны или эмоциональны.

Последней крупной работой мастера явилось полотно «Все в прошлом» (1889, Третьяковская галерея, Москва). Она оказалась настолько удачной, что была повторена мастером более сорока раз.

Эта работа интересна не только по сюжету; она свидетельствует о высоком мастерстве автора. Чистыми, легкими, почти прозрачными тонами художник передал пейзаж: голубое небо, лужайку, раскинувшуюся перед старым, ветхим барским домом. Под окном у столика сидят две старушки: барыня и ее служанка. Все в картине, даже высохшие моло-



*В. М. Максимов. Все в прошлом*

дые деревца и старая срубленная липа, как бы указывает на вымирание дворянства. Последние двадцать лет художник много болел и жил в бедности. Однако, несмотря на это, он продолжал трудиться, создавая картины на крестьянские сюжеты: «У своей полосы» (1891), «Лихая свекровь» (1893), «Лесной сторож» (1893), «Добредет ли?» (1897). Незадолго до смерти он задумал создать полотно на тему Прощеного воскресенья, но не успел закончить его.

Передвижники 1870-х гг. умели в рамках жанра поднять наиболее наболевшие проблемы. Именно так делал *Григорий Григорьевич Мясоедов* (1834–1911). Он являлся инициатором и одним из руководителей Товарищества передвижных художественных выставок.

Мясоедов родился в селе Паньково бывшей Тульской губернии, в семье обедневших дворян. В 1853 г. Григорий поступил в Петербургскую академию художеств, где проучился девять лет. Среди ранних работ Мясоедова можно отметить «Урок пряжи» (1859), «Деревенский знахарь» (1860) и «Поздравление молодых в доме помещика» (1861), написанные им еще во время обучения.



В 1860 — начале 1870-х гг. художник заинтересовался историческим жанром. Этот период его творчества был отмечен появлением картин «Бегство Григория Отрепьева из корчмы на литовской границе» (1862), за которую Мясоедов получил Большую золотую медаль, и «Дедушка русского флота» (1871).

Однако вскоре он отошел от исторической темы и стал писать картины на сюжеты из народной жизни. Считая себя сторонником крестьян, выступил с резкой критикой реформ, проведенных в 1860-х гг., которые практически ничего не изменили в жизни крестьян. Те же мысли он старался выразить и в своих произведениях. Например, в картине «Земство обедает» (1872) он правдиво показал реальное социальное положение крестьян, которые, как и до реформы, продолжали оставаться бесправными.

Затем появилось полотно «Чтение манифеста 19 февраля 1861 года» (1873). Художник показал крестьян, читающих манифест в глубине риги. Некоторые лица выражают недоверие, другие — недоумение или разо-

*Г. Г. Мясоедов. Чтение манифеста 19 февраля 1861 года*



чарование. Из-за этого картину можно было истолковать как угодно, что и случалось неоднократно. Впоследствии от картин с политической окраской Мясоедов перешел к изображению различных событий из крестьянской жизни («Опахивание», 1876, Русский музей, Санкт-Петербург и «Засуха», 1878, Национальный музей, Варшава).

В 1880 — начале 1890-х гг. в жизни художника начался новый творческий этап, связанный с увлечением эпическими темами. Он написал три картины: «Косцы» (1887, Русский музей, Санкт-Петербург), «Сеятель» (1888) и «Зрекие нивы» (1892, Русский музей, Санкт-Петербург).

Наиболее значительным считается произведение «Косцы». Мастер с большой выразительностью изобразил деревенскую природу: при взгляде на полотно зритель как бы ощущает летний зной, глаза слепит яркое солнце, освещающее рожь, которая кажется золотой. Это была последняя значительная картина Мясоедова. Правда, он не оставлял работу. В 1890-х гг. он написал полотна «Чтение „Крейцеровой сонаты" Л. Н. Толстого» (1893), «Вдали от мира», «Искушение» (1897), «Сумерки» (1900).

Последней работой художника стало произведение «Мицкевич импровизирует среди русских писателей в салоне Зинаиды Волконской» (1907), над которым художник долго работал, но так и не успел его завершить.

Скорее типическим портретом, чем жанровой картиной, можно назвать произведения *Николая Александровича Ярошенко* (1846–1898). По профессии он был военным инженером, но чувствовал, что это не его призвание. Он решил посвятить свою жизнь искусству.

Ярошенко учился у художника А. М. Волкова, который дал ему начальные представления о живописи. Большое влияние на формирование художественной манеры Ярошенко оказал Крамской, ставший его наставником.

Кроме того, желая получить более профессиональное образование, Ярошенко некоторое время посещал Рисовальную школу, а затем учился в Петербургской академии художеств.

Будучи студентом, он познакомился с художниками-передвижниками и писателями, сотрудничавшими с самым прогрессивным журналом того времени, «Отечественными записками».



Первая же работа Ярошенко принесла ему успех. Это была картина «Невский проспект ночью» (1874), которая, к сожалению, погибла во время Великой Отечественной войны. Через год он принял участие в передвижной художественной выставке, а еще через год был принят в члены Товарищества и избран в правление. Вскоре он создал выдающиеся произведения: «Кочегар» (1878) и «Заключенный» (1878); обе работы хранятся в Третьяковской галерее в Москве.

Позже Ярошенко исполнил многофигурную композицию под названием «Слепцы», в которой постарался выразить разорение и нищету крестьян, еще более увеличившиеся после проведения реформ. Однако крестьянская тема не была главной в работах художника. Его больше интересовала жизнь города с его контрастами. В начале 1880-х гг. он написал несколько картин, самыми удачными из которых являются «У Литовского замка» (1881), «Студент» (1881), «Старое и молодое» (1881), «Курсистка» (1883, Музей русского искусства, Киев), «Причины неизвестны» (1884).

Наиболее интересными считаются две из них: «Студент» и «Курсистка». В первой работе Ярошенко постарался показать образ русского революционно настроенного студента. Моделью ему послужил молодой художник Ф. А. Чирка. Он показал его бледным, худощавым, с открытым лицом и зорким взглядом, в фигуре чувствуются сила и напряжение.

«Курсистку» Ярошенко написал с А. К. Чертковой. Девушка торопливо идет по мостовой, в ее осанке и походке чувствуются уверенность, стремление к знанию, труду, самостоятельности и в то же время обаяние молодости.

Эти и другие работы, на которых художник изображал городскую молодежь, явились ценным вкладом в русскую живопись. Ярошенко был «по преимуществу портретистом современного молодого поколения, которого натуру, жизнь и характер он глубоко понимает, схватывает и передает».

Ярошенко написал немало психологических портретов. Как правило, он сосредоточивал все внимание зрителя на лице, опуская при этом основные детали и делая фон нейтральным. Одной из первых работ такого плана стал портрет его учителя и наставника Крамского (1876). Через два года Ярошенко написал портрет художника В. М. Максимова (1878). В середине следующего десятилетия появились портреты М. Е. Салтыкова-Щедрина (1886), Д. И. Менделеева (1886) и мн. др.



*Н. А. Ярошенко. Всюду жизнь*

Ярошенко писал портреты знаменитых деятелей искусства и науки, даже если они не были богаты и не могли заплатить ему за работу. «Он не мог писать лиц, которые никакого духовного интереса не представляли...», — вспоминала впоследствии жена художника. Лучшим произведением этого цикла является портрет актрисы П. А. Стрепетовой (1884).

Помимо портретов, Ярошенко написал несколько пейзажей Кавказа и жанровых картин. В 1888 г. он создал полотно «Всюду жизнь». Художник показал тюремный вагон, в котором везут арестантов: мужчин и даже женщину с ребенком, образ которой напоминает изображение Мадонны. Через решетчатое окно арестанты кормят голубей.

В последующих работах — «На качелях» (1888, Русский музей, Санкт-Петербург), «Девушка-крестьянка» (1891, Государственный художественный музей, Самара) — художник усовершенствовал свою художественную манеру. Он стал класть более свободный мазок, больше работать на пленэре, его палитра стала более яркой.

Работы 1890-х гг. по силе, оригинальности и выразительности несколько уступают его более ранним полотнам. Он написал картины «В теплых краях» (1890), «Хор» (1894), «Песни о былом» (1894), в которых стремился к поиску новых мотивов.

Своеобразен в 1870–1880-х гг. путь развития и батального жанра. Первым в ряду этих живописцев стоит *Василий Васильевич Верещагин* (1842–1904). Он родился в дворянской семье в городе Череповце. Как и Пушкин, своей любовью ко всему истинно русскому художник был обязан своей няне, крепостной крестьянке Анне Ларионовне Потайкиной. В 1853 г. Верещагин поступил в петербургский Морской кадетский корпус, из стен которого вышли знаменитые адмиралы И. Ф. Крузенштерн, Ф. Ф. Ушаков, П. С. Нахимов.



Во время обучения Верещагин совершал далекие заграничные плавания на военных кораблях. Так он побывал в Дании, Франции, Англии. Огромное впечатление на юношу произвели посещения музеев и картинных галерей, где он смог воочию увидеть творения великих мастеров прошлого.

В кадетском корпусе Верещагин находил время для занятий любимым делом — рисованием. Он копировал иллюстрации с произведений известных живописцев и брал частные уроки у художника, обучавшегося в академии.

В 1858 г. Верещагин поступил в Рисовальную школу Общества поощрения художников.

Любовь к живописи пересилила в нем стремление стать морским офицером, и в 1860 г., окончив корпус, он решил посвятить себя искусству. Отец, недовольный выбором сына, перестал оказывать ему материальную помощь, но благодаря стипендии Общества поощрения художников Верещагин смог стать студентом Петербургской академии художеств.

В 1861 г. молодой художник побывал в Париже. Вернувшись домой, он приступил к выполнению программной композиции «Избиение женихов Пенелопы возвратившимся Улиссом».

И хотя руководство академии высоко оценило написанную Верещагиным работу (он получил за нее серебряную медаль), картина не удовлетворила автора, и вскоре он сжег ее.

Живописца увлекали не мифологические сцены, а сюжеты, связанные с реальной историей. Верещагин посещал лекции по русской истории, которые читал Н. И. Костомаров, изучал труды Г. Лькиса и Дж. Митля.

В 1863 г. Василий Васильевич вышел из академии и уехал на Кавказ. Он стремился увидеть новые места, посмотреть, как живут другие народы. С Кавказа художник привез множество зарисовок, изображавших памятники архитектуры, народные обряды, национальные типы.

В 1864 г., неожиданно получив наследство, Верещагин смог еще раз побывать в Париже. Он стал учиться в мастерской известного французского мастера исторического жанра Ж. Л. Жерома.



*В. В. Верещагин. Продажа ребенка-невольника*

В следующем году художник вновь побывал на Кавказе, а лето 1866 г. провел на берегу Шексны под Вологдой. От привычных занятий его оторвала война, начавшаяся на восточных окраинах Российской империи. В 1867 г. Верещагин уехал в Среднюю Азию. Здесь он сделал множество этюдов и зарисовок с изображением восточной архитектуры и бытовых сцен. Он показывал обитателей подземных тюрем, курильщиков опиума, работорговцев. Верещагин не только рисовал. Он принял непосредственное участие в боевых действиях. За защиту крепости в Самарканде художник получил Георгиевский крест.

В 1868 г. Верещагин возвратился в Париж, но в следующем году вновь оказался в Средней Азии, в Туркестане. Он сделал здесь множество рисунков и этюдов, по которым в 1871–1873 гг. в Мюнхене написал ряд картин («Продажа ребенка-невольника», «Самаркандский зиндан», «Двери Тамерлана»). Эти полотна явили собой художественно-этнографическую поэму, отражающую жизнь и быт Востока той эпохи.

Центральное место в туркестанской серии занимают композиции на военную тему. Художник показал зрителю всю страшную правду войны. Он не приукрашивал эти картины, не героизировал своих персонажей. Очень убедительно рисует события цикл из семи полотен под общим названием «Варвары»: «Высматривают», «Нападают врасплох», «Окружили — преследуют...», «Представляют трофеи», «Торжествуют», «У гробницы святого — благодарят Всевышнего», «Апофеоз войны». Все эти картины объединены общим сюжетом и рассказывают о гибели небольшого отряда русских солдат в борьбе с воинами хана Садыка. Выделяется последняя композиция — «Апофеоз войны». Хотя произведение как



будто не относится к событиям того времени (художник показал торжество Тамерлана — завоевателя, жившего на рубеже XIV–XV вв.), оно стало своеобразным символом военных бедствий и человеческих страданий. На фоне пустынного пейзажа с чахлой растительностью страшная пирамида, сложенная из черепов. Над ними вьется стая черных птиц. Подобные пирамиды Тамерлан сооружал на территориях покоренных им стран. Эта картина, являвшая собой философское обобщение всех войн прошлого, как будто служит предупреждением человечеству. Верещагин сопровождал свои произведения пояснительными надписями. Надпись на раме «Апофеоза войны» гласит: «Посвящается всем великим завоевателям: прошедшим, настоящим и будущим».

Несколько композиций туркестанской серии посвящены крепости в Самарканде («У крепостной стены. Пусть войдут!», «Смертельно раненный»). Особенно страшное впечатление производит полотно «Смертельно раненный», изображающее последние минуты жизни умирающего солдата.

Композиции туркестанской серии были показаны на выставках в Петербурге и Лондоне. П. М. Третьяков приобрел для своего собрания почти всю серию картин. В русских и европейских изданиях печатались восторженные отзывы, но некоторые официальные лица обвинили мастера в отсутствии патриотизма. Верещагин, задетый таким отношением, уничтожил полотна «Забытый», «Окружили — преследуют...», «У крепостной стены. Пусть войдут!». В 1874 г. художник уехал в Индию. Здесь он написал множество этюдов и картин, передающих красоту архитектуры и природы этой страны.

В 1876 г. Верещагин возвратился в Россию. Он задумал со-



*В. В. Верещагин. Двери Тимура (Тамерлана)*



*В. В. Верещагин. Апофеоз войны*

здать живописный цикл «Индийская поэма», рассказывающий об истории завоевания Индии англичанами, но война, разразившаяся на Балканах, помешала этому замыслу.

Художник отправился на русско-турецкую войну. В одном из сражений Василий Васильевич был тяжело ранен. Все, что Верещагин видел своими глазами (штурм Плевны, переход отряда генерала М. Д. Скобелева через Балканы, бой за Шипку у деревни Шейново), он зарисовывал в походном альбоме.

Увидевший войну не со стороны, а как бы изнутри, художник создал на основе собранных материалов глубоко трагичные картины. Работая над ними, Верещагин закрывался в своей мастерской и, не общаясь ни с друзьями, ни с родными, непрерывно писал.

Картины балканской серии отразили глубокие переживания художника, ставшего свидетелем трагических событий и познавшего тяжесть потерь. В одном из боев погиб его родной брат Сергей, и Верещагин долго искал на полях его тело, не желая, чтобы оно досталось врагу на поругание. Печальные картины предстают взору зрителя на полотнах «Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой» (1877–



1878), «После атаки. Перевязочный пункт под Плевной» (1877–1878), «На Шипке все спокойно» (1878–1879).

Особое место в балканской серии отведено картине «Побежденные. Панихида» (1877–1879). То, что художник запечатлел на полотне — не плод его воображения, а реальный эпизод военных событий, описанный в книге Верещагина «На войне»: «...Ровное место, покрытое высокой сухой травой, в которой на первый взгляд ничего не было видно. Погода была закрытая, пасмурная, неприветливая, и на темном фоне туч две фигуры, ясно вырисовывавшиеся, привлекли мое внимание: то был священник и причетник из солдат, совершавшие... панихиду... Когда служба кончилась... батюшка и причетник обратили мое внимание на множество маленьких бугорков, разбросанных кругом нас; из каждого торчали головы, руки. Видно было, что тела были наскоро забросаны землей, только чтобы скрыть следы... Около 1500 трупов в разных позах, с разными выражениями на мертвых лицах. Впереди лежавшие были хорошо видны, следующие закрывались более или менее стеблями травы, а дальних совсем не было видно из-за нее, так что получалось впечатление, как будто все громадное пространство до самого горизонта было устлано трупами».

Страшная, апокалиптическая картина смерти словно продолжает тему, начатую мастером в полотне «Апофеоз войны».

В 1880 г. живописец показал свою балканскую серию на выставке в Петербурге. За полтора месяца ее посетило огромное количество людей — более двухсот тысяч человек. Затем эти произведения были показаны в городах Европы и США. Картины Верещагина не оставили равнодушным никого: ни простых



*В. В. Верещагин. Смертельно раненный*



*В. В. Верещагин. Побежденные. Панихида*

зрителей, ни представителей мирового искусства и литературы. Один из западных критиков так отозвался о балканской серии: «..в ней нет вымысла, чувствительности, а только объективная, страшная, в глаза бьющая действительность».

В 1882 г., задумав написать большое полотно под названием «Подавление индийского восстания англичанами», Верещагин снова уехал в Индию. Вскоре появилась картина, изображающая ужасную казнь, которой подвергли повстанцев англичане.

Эту тему художник продолжил в двух следующих композициях: «Казнь заговорщиков в России» (1884–1885) и «Распятие на кресте у римлян» (1887). Все три полотна составили цикл под одним названием «Трилогия казней».

К теме российской истории Верещагин вновь обратился, начав работу над живописной серией «1812 год». Художник создавал ее долгие 17 лет. Он провел огромную подготовительную работу: ознакомился с документальными источниками, сделал множество эскизов и зарисовок, изучил костюмы, оружие, предметы быта, а также памятники архитектуры, относящиеся к началу XIX в. Верещагин побывал в тех местах, где когда-то шли сражения.



Серия «1812 год» состоит из двух частей. Первая — «Наполеон I в России», вторая называется «Старый партизан». С документальной точностью художник передал все эпизоды войны: вторжение французской армии в Россию, вступление в Москву, поспешное бегство из брошенного жителями города и героическую борьбу русских партизан против захватчиков («Перед Москвой в ожидании депутации бояр», «В Петровском дворце», «Зарево Замоскворечья», «Наполеон I на Бородинских высотах», «Сквозь пожар», «Конец Бородинского боя», «Не замай — дай подойти!»). Картины серии «1812 год» увидели зрители многих европейских и американских городов. Хотя полотна дважды были показаны во Франции, круги, близкие к официальной власти, не допустили их на Всемирную выставку в Париже в 1900 г.

Участник многих сражений, Верещагин героически погиб в 1904 г. во время Русско-японской войны. Флагманский корабль «Петропавловск», на котором находился художник, подорвался на японской мине.

В середине XIX в. приемы и способы изображения действительности были тесно связаны с идеями романтизма, которые взращивались в стенах Академии художеств.

*В. В. Верещагин. Наполеон I на Бородинских высотах*



В развитии русского пейзажа существовало два направления. Родоначальником первого был А. Г. Венецианов и его ученики, создававшие реалистичные пейзажи. Их композиции отличались стремлением авторов выразить гармонию двух слившихся воедино миров: природы и человека.

Другое направление в развитии русского пейзажа второй половины XIX в. сложилось еще в творчестве таких художников, как С. Ф. Щедрин и М. И. Лебедев.

Их произведения строились по всем правилам романтического искусства. Тем не менее творчество каждого из них отличалось целым рядом индивидуальных особенностей.

В развитии русского пейзажа XIX столетия немаловажное значение имели работы западноевропейских мастеров, среди которых важное место занимали произведения дюссельдорфцев, барбизонцев и А. Калама.

Таким образом, русский пейзаж середины XIX в. формировался на основе сложившейся к тому времени романтической традиции и нового направления в искусстве, представители которого стремились создавать реалистические пейзажи, отражавшие веяния нового времени.

Среди работ представителей первого направления наиболее значимыми явились произведения *Ивана Константиновича Айвазовского* (1817–1900). Иван Константинович родился в Феодосии — небольшом городке, раскинувшемся на полуострове Крым. Его отец, оставшись сиротой, воспитывался в армянской семье.

Уже с детских лет проявилось стремление Айвазовского отразить на полотне всю красоту мира природы. У нее самой, у матушки-природы, мальчик и учился основам живописи.

Ивану едва минуло 16 лет, когда он покинул родной город и отправился в Петербург. Целью его дальнего путешествия было поступление в Академию художеств. Его первым учителем стал М. Н. Воробьев.

Кроме того, особенное влияние на становление художественной манеры живописца оказали работы Сильвестра Щедрина и Клода Лоррена. Поначалу он попросту копировал их произведения. Но затем, овладев всеми необходимыми приемами, стал создавать не менее выразительные морские пейзажи.

Особенно показательным для ученического периода творчества Айвазовского стал «Этюд воздуха над морем», завершенный в 1835 г. Автор смог изобразить необъятный морской простор и передать изменчивые краски неба. Этюд был отмечен преподавателями академии, и в том же году Айвазовский был удостоен серебряной медали 2-й степени.



В 1835 г. по приглашению царя Николая I в Петербурге работал французский маринист Таннер. Он должен был выполнить грандиозный заказ государя. В помощь иноземному живописцу Академия художеств откомандировала одного из своих лучших учеников, Ивана Айвазовского.

Спустя некоторое время выяснилось, что молодой художник работает намного усерднее опытного живописца. Более того, выполненные им фрагменты композиции оказались необычайно выразительными и яркими.

Уязвленный иностранец вскоре нашел выход из ситуации: он настроил царя против юноши, утверждая, будто тот является лишь жалким подражателем. Разгневанный Николай приказал тотчас же снять работу Айвазовского с выставки. Вполне возможно, что наказание непослушного ученика не ограничилось бы одним лишь изгнанием с выставки, если бы за молодого художника не вступились Жуковский и Крылов.

С начала лета 1836 г. Айвазовский писал марины, работая на различных судах, принадлежавших Балтийскому флоту. В том же году его холсты обратили на себя особенное внимание людей искусства, которые признали их лучшими среди произведений молодых авторов.

1837 г. стал годом окончания Айвазовским Петербургской академии художеств. Он вышел из стен высшего художественного учебного заведения России с Большой золотой медалью.

Вскоре после окончания Академии художеств Айвазовский отправился в Крым. Там он работал до 1840 г. и создал несколько произведений, отличавшихся высокой степенью мастерства и завершенностью. В основном пейзажи писались им тогда с натуры. Однако уже в те годы художник пробует создавать полотна, написанные по памяти.

Летом 1840 г. живописец направился в Италию, где выступал на одной из римских художественных выставок в качестве экспонента трех своих картин. Работы Айвазовского приобрели необычайную популярность среди итальянцев.

Время путешествия по Италии стало для русского художника периодом настоящего успеха и признания.

Он смог посетить многие знаменитые города мира. Рим, Неаполь, Кадис, Гранада, Париж — вот далеко не полный перечень городов, где побывал Айвазовский. Был он также в Голландии и Англии. А знамени-

тый английский маринист Дж. М. У. Тёрнер посвятил приезду русского пейзажиста один из сонетов.

Спустя четыре года, в 1844 г., Айвазовский возвратился в Россию. В том же году он получил почетное звание академика Петербургской академии художеств. Несколько позднее его направили работать в Главный морской штаб.

В те годы маринистом были созданы такие произведения, как «Вид Одессы» (1846), «Чесменский бой» (1848), «Наваринский бой» (1848) и многие др.

В 1845 г. вместе с экспедицией под руководством Ф. П. Литке художник отправился к берегам Турции, в Малую Азию и на острова Эгейского моря. За время путешествия художником было сделано немало рисунков.

По возвращении из морского путешествия, в конце 1845 г., Айвазовский принял решение поселиться у себя на родине, в Феодосии. Уже тогда он пользовался славой необыкновенно талантливого живописца. В день десятилетия его творчества экипажи шести боевых кораблей Черномор-

*И. К. Айвазовский. Тонущий корабль*





ского флота прибыли к берегу Феодосии, чтобы поздравить юбиляра. 1850 г. стал годом появления одного из грандиозных монументальных полотен, принадлежавших кисти Айвазовского, — «Девятый вал». Автор показал зрителю всю мощь моря, его сокрушающую силу. Ужас охватывает при взгляде на надвигающуюся огромную волну. Композиция выражает красоту и величие морской стихии. Все это передано мельчайшими оттенками красок и яркими деталями пейзажа.

В середине 1850-х гг. Айвазовский часто отказывался от написания марин, изображая на полотнах степные просторы и бескрайнее небо. Тем не менее морские пейзажи различной тематики (видовые, батальные, исторические) остаются ведущими в творчестве живописца.

В 1870–1880 гг. художественная манера Айвазовского под воздействием идей демократического реализма претерпевает некоторые изменения. Выражением новых взглядов на искусство стало полотно «Черное море», написанное в 1881 г. Реалистичностью изображения, выразительностью и глубиной содержания картина до сих пор удивляет и покоряет зрителей и искусствоведов. Знаменитый живописец XIX столетия И. Н. Крамской так отзывался о «Черном море»: «На ней ничего нет, кроме неба и воды, но вода — это океан беспредельный, небурный, но колыхающийся, суровый, бесконечный, а небо, если возможно, еще бесконечнее. Это одна из самых грандиозных картин, какие я только знаю..»

Однако реализм не стал в творчестве Айвазовского ведущим направлением. Идеи романтизма никогда не утрачивали для живописца своей значимости.

В 1898 г. появляется полотно «Среди волн», ставшее последней работой талантливого мариниста. Она явилась воплощением слияния принципов реалистического и романтического искусства. В композиции показана едва ли не до самого неба поднимающаяся грандиозная морская волна с белоснежной пеной, переливающаяся тысячами брызг.

Творчество Айвазовского оказало значительное влияние на становление художественного метода многих русских художников, в том числе Л. Ф. Лагорио, Р. Г. Судковского, А. П. Боголюбова, А. И. Куинджи и К. Ф. Богаевского. Он воплотил в своих композициях образ величественного моря, ставшего символом неукротимой мощи, силы, свободы и веры в торжество жизни.



*И. К. Айвазовский. Среди волн*

Как уже было сказано выше, пейзаж XIX в. развивался по двум основным направлениям: пейзаж романтический и пейзаж реалистический, отражавший новые требования, выдвигаемые новым временем и предъявляемые обществом к искусству. Такие тенденции нашли отражение в произведениях А. К. Саврасова и М. К. Клодта.

Характерный для бытового и батального жанра демократизм проникает и в жанр пейзажа.

Зритель видит уже не величественную природу с античными руинами Ф. Матвеева, не итальянские виды Сильвестра Щедрина, не романтическую марину Айвазовского, а на первый взгляд непритязательный среднерусский пейзаж, суровую северную природу, которые становятся главными темами живописцев. Передвижники-пейзажисты научили видеть красоту внешне простого русского ландшафта.

Новый этап в развитии русской национальной живописи и жанра пейзажа приходится на 1871 г. — дату первой выставки Товарищества передвижных художественных выставок. Именно тогда появились произведения, границей отделившие старое искусство от нового: «Грачи прилетели» А. К. Саврасова и «На пашне» М. К. Клодта.



Творчество *Алексея Константиновича Саврасова* (1830–1897) стало значимым для развития жанра пейзажа в живописи середины XIX в. Его художественная манера сложилась на основе произведений лучших русских мастеров прошлого, среди которых были М. И. Лебедев и А. Г. Венецианов. Немаловажное значение для становления манеры художника имели и работы западноевропейских живописцев.

Саврасов стал тем живописцем, кому удалось создать произведения, построенные на синтезе принципов реализма и романтизма. Характер его композиций отражает возвышенное, идеализированное видение действительности. Однако вместе с тем художественную манеру живописца отличает стремление передать реальную красоту мира. Искусство Саврасова вдохновило на творческие поиски целый ряд пейзажистов конца XIX — начала XX в. С особенной силой его творчество повлияло на формирование искусства И. И. Левитана.

Саврасов родился в Москве, в небогатой купеческой семье. Он получил художественное образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Его творчество развивалось в русле романтизма, на что, без сомнения, оказал влияние преподаватель художника К. И. Рабус; сыграло свою роль и знакомство Саврасова с работами А. Калама, дюссельдорфцев и барбизонцев. Но главным все же была любовь живописца к родной природе. Работа с натуры в окрестностях Москвы и Петербурга, поездки на юг России и на Волгу помогли выработать свой стиль и эстетические принципы.

В 1850 г. Саврасов удостоился звания неклассного художника за работу «Вид Московского Кремля при луне». В качестве мотива для картины художник выбрал изображение Московского Кремля на фоне надвигающихся туч. О влиянии романтической школы свидетельствует применение эффектов освещения в живописи, главным образом школы М. Н. Воробьева. Однако по сравнению с полотнами предшественников работа Саврасова выглядит более жизненно и непосредственно. Живописец сумел воссоздать на полотне не только пространство, но и атмосферу, которая обволакивает кремлевские стены и башни.

В 1854 г. художник выполнил картину «Вид в окрестностях Ораниенбаума». За нее он получил звание академика. Мастер максимально приближает к зрителю передний план полотна, поэтому внимание оказывается прикованным к огромным камням, поросшим мхом. Эти камни

настолько суровы и величественны, что кажутся покрытыми налетом времени. Интересно, что к созданию пейзажа Саврасов подошел как живописец исторический. Эта манера обуславливается прежде всего возвышенным отношением автора к природе, хотя налицо и стремление отразить чисто внешние эстетические впечатления: так, очень удачно смотрятся написанные в золотистой гамме деревья, размещенные на втором плане.

В 1857 г. Саврасов стал руководителем пейзажного класса Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Одновременно он продолжал активно трудиться. В 1850-е гг. его пейзаж приобретает черты демократичности: он выбирает соответствующие элементы и вводит жанровые сценки. Таковы «Вид в окрестностях села Архангельского. Пейзаж с церковью» (1859) и «Пейзаж с рекой и рыбаком» (1859). Последняя работа, выполненная в традициях венециановской школы, привлекает спокойной ясностью образа и стремлением к гармоническому слиянию человека и природы.

*А. К. Саврасов. Пейзаж с рекой и рыбаком*





В 1860-е гг. усиливается интерес живописца к отражению национальной темы в пейзаже. В этот период он создает лирические произведения с жанровыми элементами, например «Пейзаж с избушкой» (1866). К пленэру приближается его работа «Сельский вид» (1867).

В это же время Саврасов стремится изображать внутренне глубокие, эпические образы русской природы. Особенно ярко эта тенденция обнаружила себя в картине «Лосиный остров в Сокольниках» (1869). В основу этого произведения художник положил этюд, но внес значительные изменения в художественный строй. Так, он раздвинул пространство, отодвинув лесной массив в глубь картины, который поднимается на холме, будто на постаменте, подобно строгой и торжественной стене. В результате образ природы приобретает необыкновенную широту и величественность.

Большое значение для творчества Саврасова имели его поездки на Волгу в 1870-х гг. Он был буквально захвачен поэтическим очарованием родной природы. Кроме того, эти поездки дали художнику богатый материал для картин, среди которых «Печерский монастырь под Нижним Новгородом» (1871), «Волга под Юрьевцем» (1871), «Разлив Волги под Ярославцем» (1871). В последней картине художник с необыкновенной силой запечатлел исполненное грозного величия зрелище разлива великой русской реки. Все эти произведения ознаменовали собой новый этап в творчестве художника, который с наибольшей силой проявился в знаменитом полотне «Грачи прилетели», написанном в 1871 г.

Эта картина стала настоящей эпохой в развитии русского пейзажа, хотя мотив, выбранный мастером для картины, очень непритязателен. На переднем плане показан осевший под лучами ласкового весеннего солнца снег, весь посеревший и покрытый чьими-то следами. Чуть поодаль изображены старые корявые березы с причудливо изогнутыми стволами и потемневшей от сырости корой. На высоко вознесенных ветвях деревьев темнеют растрепанные гнезда, которые контрастно выделяются на фоне светлого весеннего неба. Вокруг гнезд хлопают крыльями недавно прилетевшие грачи. В самой глубине картины, за дощатым забором, находится шатровая церковь, а за ней чернеют уходящие к горизонту поля, уже почти освободившиеся от снега. Полотно создает ощущение жизни природы и позволяет почувствовать насыщенный влагой и солнцем воздух. Такого физического ощущения тепла и воздуха в русской живописи

до Саврасова не было, а потому эта картина стала самой любимой, по-настоящему народной и всем знакомой с раннего детства. Произведение появилось на Первой передвижной выставке в 1871 г. и сразу завоевало всеобщее признание.

В первой половине 1870-х гг. художника все больше увлекает пленэр. Он много работает с натуры. Лучшим произведением этого периода является картина «Ивы у пруда» (1872). Деревья, изображенные на полотне, образуют сложную композицию, а созданию правдивого поэтического образа родной природы способствует светлый колорит и мастерская передача световоздушной среды.

Интерес к сложным переходным состояниям природы и эффектам освещения нашел выражение в полотне «Проселок» (1873). Эта картина увлекает своей взволнованностью и эмоциональной приподнятостью. На ней показана размокшая от дождей проселочная дорога с выстроившимися вдоль нее корявыми ветлами, потерявшими от старости почти все свои ветви.

Такой унылый пейзаж Саврасов сумел превратить в сверкающее чудными красками зрелище. Зеленый цвет сочной травы, коричневая земля, пропитанная влагой и лежащая тяжелыми пластами, лужи, переливающиеся желтоватыми оттенками, темное облако, пронизанное по краям светом, – все это поистине празднично и прекрасно. Полотно наполнено движением: дорога стремительно уходит вглубь по диагонали, вот-вот брызнут из-за тучи золотые солнечные лучи... Произведение пронизано ощущением торжествующей жизни. Саврасов любил говорить: «Природа вечно дышит. Всегда поет, и песнь ее торжественна».

В это же время Саврасов стал активным участником Товарищества передвижных выставок. Он являлся одним из членов-учредителей этого товарищества. В 1872 г. его избрали в правление.

На первую половину 1870-х гг. приходится время наивысших художественных достижений Саврасова. Обращаясь к волжской теме, он создает полотно «Могила на Волге. Окрестности Ярославля» (1874). В какой-то мере это произведение предвосхищает картину И. И. Левитана «Над вечным покоем».

В лирическом и жанровом плане решена картина «Радуга» (1875), где художник вводит в пейзаж маленькую фигуру крестьянки с ведрами и изображение деревушки, уютно устроившейся на крутом берегу. Интимность придают пейзажу тропинки, во множестве разбегающиеся по косогору. Яркие звучные краски сообщают пейзажу радостное настроение.



Подобным образом решена и небольшая по размеру картина «Весна» (1870-е). Красок в этой работе совсем немного, но они необычайно яркие: голубое небо, голубая вода и нежная сочная зелень первой травы. Прозрачные кроны деревьев и невесомые облака создают ощущение целомудренной свежести природы.

Больше у художника не было настолько же оптимистичных картин. К тому же Саврасов был духовно одинок и болен. К концу жизни он сумел создать совсем немного удачных произведений. Среди них можно назвать такие полотна, как «Ночка» (1883), «Ранняя весна» (1886) и «Распутица» (1894).

В русской живописи Саврасов явился величайшим мастером пленэра. Он учил своих учеников работе на открытом воздухе и любви к родной природе. Он говорил: «Ступайте писать, пишите этюды, изучайте и, главное, чувствуйте». Константин Коровин вспоминал, как Саврасов говорил о любви к природе: «Там красота неизъяснимая. Весна. Надо у природы учиться. Видеть надо красоту, понять, любить». Именно в таких фразах и выражалась суть педагогической системы мастера.

Еще одним крупнейшим пейзажистом второй половины XIX в. являлся *Михаил Константинович Клодт* (1832–1902). Он родился в Петербурге, в семье генерал-майора артиллерии. Его отец занимался гравюрой по дереву, а выйдя в отставку — преподавательской деятельностью в Академии художеств. Дядя художника был знаменитым скульптором, двоюродный брат — живописцем-жанристом. С детства Михаил отличался склонностью к рисованию, но его сначала все же определили в Горный кадетский корпус. Через некоторое время Клодт оставил корпус и в 1851 г. поступил в Академию художеств, обучался у М. Н. Воробьева и окончил учебное заведение в 1858 г. с золотой медалью.

Получив право на пенсионерскую поездку, Клодт отправился во Францию и в Швейцарию. Но еще до того, как срок его пенсионерства истек, он просил Совет академии разрешить ему вернуться в Россию для изучения родной природы. В 1861 г. Клодт вернулся на родину и совершил путешествие по России. За время пенсионерской поездки он создал работы «Ночь в Нормандии» и «Долина реки Аа в Лифляндии». За эти произведения художник удостоился звания академика.

В 1863 г. живописец работал в Орловской, Тульской, Смоленской губерниях, исполняя с натуры виды русской деревни и пейзажи, часто включая в них фигуры крестьян, возвращающихся с работы. В 1864 г. он получил звание профессора за пейзаж «Вид в Орловской губернии».

Для работ Клодта 1860-х гг. типична картина «Осень. Большая дорога» (1863). При взгляде на нее возникает тоскливое чувство, которое вызывает небо, покрытое тяжелыми тучами, земля, почерневшая от дождей, увязший посреди дороги воз с понурой лошадью и беспомощным крестьянином. Подобная повествовательная трактовка сюжета придает образу картины сходство с произведениями Перова.

К концу 1860-х гг. Клодт достиг зрелости своего таланта и стал, по отзыву Стасова, одним «из самых характерных наших пейзажистов», которые способны «схватить русскую природу во всей ее неказистости, без всякой претензии на парад и шитый золотом мундир».

Особенно восторженно отзывался Стасов о картине Клодта «Полдень» (1870): «Все залито светом: коровы, стоящие в воде и млеющие там от жары, речка, вьющаяся в светлых берегах посреди картины, и сияющие вдали, уходящие вглубь промежду стволов древесные просветы; всюду царствует великолепнейший день, краски сияют, всюду жарко и ослепительно».

*М. К. Клодт. На пашне*





К началу 1870-х гг. в пейзажах Клодта исчезает тоскливое настроение: пропадает осеннее бездорожье, хмурая зимняя дорога, бедные деревушки, исчезнувшие под снегом. Художника все больше привлекают жизнеутверждающие красочные сцены. В то же время он почувствовал интерес к проблемам пленэрной живописи.

В это время в своих лучших произведениях Клодт воссоздает эпический и прекрасный образ родной страны. Именно таково полотно «На пашне» (1871). Художник прекрасно применил светотень для рельефного изображения переднего плана с пластами только что вспаханной земли. Возле сохи, запряженной усталой лошадью, стоит крестьянка. Низкий горизонт с легкими облаками и едва видимые вдали фигуры пахарей образуют впечатление необозримости пространства. Крестьянка и поле, озаренное солнечными лучами, превращаются в эпический символ родины, Руси.

В 1880 г. передвижники осудили статью Клодта, написанную им против Куинджи. В результате художник порвал с товариществом. С тех пор он переживал глубокий творческий кризис и больше так и не смог подняться до уровня своих лучших произведений.

Клодт преподавал в академии с 1871 по 1886 г., являлся профессором пейзажного класса. Уволенный из академии, Клодт, почти ослепший, доживал последние годы в ужасающей бедности.

Творчество Саврасова и Клодта воплотило в себе образ природы, лирической, камерной, почти интимной. В то же время пейзаж И. И. Шишкина показал, по выражению Стасова, природу богатырского народа.

*Иван Иванович Шишкин* (1832–1898) родился в Елабуге в семье краеведа. С юных лет отец прививал сыну любовь к родине, природе и человеку. Необъятные просторы берегов Камы навсегда оставили в памяти юноши неизгладимое впечатление.

В 1852 г. Шишкин покинул Елабугу и отправился учиться в Москву. Там он поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества. Именно в стенах училища он постиг азы рисунка и живописи. Первыми учителями юного художника стали настоящие мастера изобразительного искусства: профессор А. Н. Мокрицкий (ученик А. Г. Венецианова) и К. И. Рабус.

Окончив в 1856 г. Московское училище живописи, ваяния и зодчества, Шишкин поступил в Академию художеств. Учителем его был С. М. Воробьев. Годы учебы в академии оказались для юного живописца необычай-

но плодотворными. Именно там он обрел свою индивидуальную манеру письма. С первых же дней он отказался от академических пейзажей. Более всего его влекла тогда живая, многоликая природа.

Наиболее выразительной из всех ранних работ Шишкина стал рисунок «Дубки под Сестрорецком», завершенный в 1857 г. Он был выполнен с помощью итальянского карандаша и белил. Рисунок передает картину разбушевавшейся природы. Он явился выражением традиций романтического пейзажа, основы которого художник получил в академии.

Огромное значение для становления художественной манеры имели самостоятельные занятия живописью. Во время учебы в академии Шишкин подолгу простаивал с мольбертом и писал пейзажи окрестностей Петербурга и острова Валаам, передавая их истинный характер, при этом стремясь к тому, чтобы лишить их символичности, а также нарочитой правильности и четкости линий и форм (как того требовал академизм).

В 1860 г. Иван Шишкин окончил Петербургскую академию художеств, получив Большую золотую медаль за полотно «Вид на острове Валааме». Это дало ему возможность в 1862 г. отправиться в путешествие за границу. Однако перед этим он гостил на родине, был на Каме и в Казани.

Отправившись в заграничную поездку, молодой художник посетил художественные выставки, проходившие тогда в Берлине и Дрездене. Увиденные там произведения искусства вызвали в русском художнике бурю негодования. Но вот реалистическое искусство чехов заставило его сменить гнев на милость и привело в искреннее восхищение.

Покинув Чехию, Шишкин посетил Дюссельдорф и решил остаться там на некоторое время. В середине XIX столетия этот немецкий город превратился в крупнейший центр западноевропейского искусства. Очень скоро Европа заговорила о появлении молодого талантливого русского живописца. Внимание европейских художников привлекли главным образом рисунки Шишкина, выполненные пером.

К тому времени творческая манера живописца уже полностью сложилась. Он ставил перед собой такие художественные задачи: «Одно только безусловное подражание природе может вполне удовлетворить требованиям ландшафтного живописца, и главнейшее дело пейзажиста есть прилежное изучение натуры. Природу должно искать во всей ее простоте — рисунок должен следовать за ней во всех прихотях формы.



Картина должна быть полной иллюзией...» Действительно, полотна Шишкина явились своеобразным оттиском картин природы, представленной во всем ее многообразии и красоте. Глядя на его пейзажи, кажется, что пройдет еще минута — и можно будет услышать дуновение легкого ветерка, увидеть покачивание крон деревьев и тихий шелест травы.

Среди дюссельдорфских работ художника были и живописные полотна, например «Вид в окрестностях Дюссельдорфа», написанный в 1865 г. по возвращении в Россию. За эту работу мастер получил звание академика.

Указанная выше картина многими чертами отличалась от особенно популярных в те годы полотен с изображением швейцарских и итальянских видов. Шишкин представил северную равнину. Он смог передать всю красоту и выразительность живой природы, чем и завоевал симпатии поклонников живописи.

Несмотря на признательность западноевропейских художников, Шишкин стремится к тому, чтобы не просто запечатлеть на полотне запомнившийся ландшафт. Его целью был реалистичный типический пейзаж, живой и многогранный, наполненный глубоким философским смыслом.

Именно такие стремления мастера живописи заставили его возвратиться на родину. Шишкин всегда ратовал за становление самобытной национальной русской живописи. После выхода из академии 14 художников он сказал: «Ай да молодцы, честь и слава им. С них начинается положительно новая эра в искусстве».

Почти сразу же после возвращения в Россию Шишкин встретился с передовыми живописцами-новаторами, входившими в Артель художников. Вскоре он сам стал активным участником знаменитых «четвергов». С Академией художеств художник расстался несколько раньше, в 1863 г. Главной причиной того было стремление академистов заключить искусство в строгие рамки определенных правил.

Одновременно со вступлением в Артель художников Шишкин познакомился с идеологом русского изобразительного реалистического искусства, И. Н. Крамским. Именно тогда к художнику пришла мысль о том, что пейзаж есть не только точная копия картины природы, но и нечто большее: возможность для творца передать судьбу Родины, жизнь народа, выразить человеческие размышления и переживания.

Подобные идеи художник воплотил в полотне, названном «Полдень. В окрестностях Москвы». Работу над ней мастер завершил в 1869 г.

Жанр картины можно определить как смешанный. С одной стороны, это пейзаж. Однако помещенные в композицию фигуры крестьян во многом напоминают элементы народного бытового жанра.

Автор выступает мастером композиционного построения. Каждая деталь картины важна и несет самостоятельное значение. А собранные вместе, они складываются в обобщенный образ необъятной, бескрайней матушки-России с ее высоким бирюзовым небом, долгими дорогами, уходящими за горизонт, пшеничными, золотящимися полями, жарким полуденным солнцем, играющей в солнечных лучах, сверкающей рекой и маленькими селами с белыми церквушками.

В 1870 г. Шишкин вместе с И. Н. Крамским, В. Г. Перовым, Г. Г. Мясоедовым, А. К. Саврасовым и Н. Н. Ге занимается организацией нового объединения художников — Товарищества передвижных художественных выставок.

На протяжении всей своей жизни живописец остался верным товариществу. На Первой выставке Товарищества передвижников Шишкин

*И. И. Шишкин. Сосновый бор*





*И. И. Шишкин. Лесная глушь*



представил несколько картин: «Вечер», «Сосновый лес» и «Березовый лес». В 1872 г. появляется полотно «Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии». Автор стремился поведать зрителю о неповторимой красоте и своеобразии русской природы. Однако в этой работе художник не смог еще воплотить логического и гармоничного слияния нескольких пейзажных мотивов. Тем не менее Крамской по достоинству оценил ее: "Сосновый бор" является одним из замечательнейших произведений русской школы». Это умение соединять в целостную картину ряд пейзажей придет к живописцу немного позднее.

Спустя несколько месяцев Шишкин создал полотно «Лесная глушь». Оно отличалось от всех предыдущих работ художника более целостным и завершенным характером. Непроходимая чащоба, развесистые деревья, закрывающие небо, застоявшаяся вода — все сливается в единый образ и подчинено единой теме.

«Лесная глушь» стала своеобразным вызовом академизму с его строгими правилами живописного отображения действительности. Композиция лишена надуманности и легкости, что было свойственно жанру до появления работ Шишкина. Крамской восклицал тогда: «Он, наконец, смекнул, что значит писать... Тон, тон, тон почуял!» Действительно, мастер смог уловить и точно воспроизвести все краски и мельчайшие тона угрюмой лесной чащобы.

Кроме того, подробные светотеневые переходы свидетельствуют о стремлении автора как можно правдивее передать увиденную картину природы. Вместе с тем композиция не явилась сухой, поверхностной копией пейзажа. Напротив, она живет, дышит, ведет со зрителем задушевную беседу.

Несмотря на отступление от академизма, «Лесная глушь» была по достоинству оценена Академией художеств. Вскоре после выставки картины Шишкин получил высокое звание академика искусств.

Воспроизводить на полотне живую картину природы мастеру во многом помогали его этюды, выполненные с натуры. Он стал первым русским пейзажистом, уделявшим работе с натурой первостепенное значение. Стоя с мольбертом перед входом в какую-нибудь чащу, он внимательно, листок за листом, травинка за травинкой изучал природу. Именно она стала настоящим учителем живописца, именно у нее он учился мастерству композиции и колористики.

В одном из писем, датированных 1872 г., обращаясь к Ф. А. Васильеву, Крамской писал, восхищаясь умением Шишкина передавать торжественное величие и красоту русской природы: «Шишкин нас просто изумляет своими познаниями, по два и по три этюда в день катает, да каких сложных! И когда он перед натурой, то точно в своей стихии, тут он и смел и ловок, не задумывается: тут он все знает... Это человек-школа». Каждый этюд, выполненный живописцем, будь то пейзаж с березками или маленький кустик, представляет собой завершенное произведение.

Всестороннее изучение мира природы привело к тому, что постепенно художник стал улавливать в ней все больше различных мотивов, сюжетов и тем. С течением времени мастерство его росло. В 70-е гг. XIX столетия появляются произведения, в которых автор стремится запечатлеть меняющееся состояние природы. Вместе с тем мотив родной земли, неповторимой и прекрасной, остается господствующим в творчестве Шишкина.

В 1878 г. художник завершает работу над картиной «Рожь». Всюду зритель видит золотистые хлебные поля. Поворот дороги и устремившиеся ввысь сосны с пышной хвоей задают композиции определенный ритм. Точно и верно передано живописцем небо с набегающими издалека тяжелыми серовато-белыми облаками.

Автор предстает мастером цвета. Посредством разнообразных сочетаний оттенков желтого, голубого, белого и зеленого художник создает выразительную картину природы перед грозой. Возникает ощущение сгущенности воздуха и летнего зноя, которые и являются предвестниками ливня.



80-е гг. XIX столетия можно определить как расцвет художественного мастерства Шишкина. Работам, относящимся к этому периоду его творчества, характерны поэтичность, эпическая патетика и одновременно лиричность и искренняя любовь к родному краю. Одной из задач, выдвигаемых для себя художником, становится четкое следование натуре, стремление передать всю сложность ее характера. «Картина с натуры должна быть без фантазии», — не раз повторял он.

Такие задачи были воплощены в последующих работах Шишкина: «Ручей в лесу» (1880) и «Среди долины ровныя...» (1883). Последняя стала одной из самых выразительных композиций, принадлежавших кисти Шишкина. Она представляет выросший посреди просторной долины одинокий мощный дуб. Автор вложил в образ значение непомерной внутренней, духовной силы, мужества и величия.

Такие произведения Шишкина, как «Лес весной» (1884), «Лесные дали» (1884) и «Туманное утро» (1885), резко отличаются от его ранних работ, прежде всего эмоциональной наполненностью. В картинах природы автор стремится выразить человеческие чувства и переживания. Демонстрирует художник и мастерское владение композицией. Передний план выписан четкими и ясными линиями. А образы заднего плана будто оказываются задернутыми едва заметной дымкой тумана.

В 1886 г. появились полотна «Святой ключ близ Елабуги» и «Дубовая роща», которые стали образцами живописи Шишкина, пытавшегося достоверно изобразить природу и показать ее величавую красоту. Созданию картин предшествовала обширная подготовительная работа. Было сделано немало пробных этюдов, прежде чем на полотнах возникли столь цельные и выразительные образы.

Спустя несколько месяцев художник представил еще одну картину, названную «Сосны, освещенные солнцем». Это произведение стало первым, раскрывшим истинный талант живописца. Композиция полна света, предвкушения радости и счастья бытия. Пленительные и прозрачные краски передают всю гамму положительных эмоций.

С того времени свет начал играть самую важную роль в живописи Шишкина. Композиции «Дубы» и «Дубовая роща», написанные в 1887 г., наполнены самыми радостными чувствами. Они выражают утро жизненного пути человека. Точно схвачены и верно переданы мастером и все краски природы: насыщенно-красные под солнечными лучами стволы со-



*И. И. Шишкин. Утро в сосновом лесу*

сен с ярко-зеленым мхом у корней, голубой полупрозрачный воздух, фиолетовые тени деревьев, падающие на землю.

В 1889 г. художник работал над одним из своих лучших произведений, впоследствии ставшим классикой русского реалистического пейзажа, — полотном «Утро в сосновом лесу». Писать картину мастеру помогал живописец К. А. Савицкий, который изобразил фигуры медвежат.

Автор стремится выразить в композиции всю полноту ощущения жизни и красоту русской природы. Живописец выхватил из мира природы всего одно мгновение. Рассвело. Бурые медвежата вылезли из своей берлоги и, разместившись на поваленном дереве, затеяли веселую игру. А один из них настороженно прислушивается к тому, что происходит в дальнем уголке чащи. Первые солнечные лучи пробиваются сквозь тяжелые кроны деревьев. Таким видит художник русский лес.

В 1890-е гг. шестидесятилетний мастер творил с той же энергией и увлечением, как и в период своего ученичества. Тогда в течение нескольких месяцев были созданы такие произведения, как «В лесу графини Мордвиновой. Петергоф», «Дождь в дубовом лесу» и «На севере диком..»



Композиция полотна «Дождь в дубовом лесу» представляет особенный интерес с точки зрения верной передачи картин природы во время дождя. Все детали скрыты от взгляда зрителя легкой, прозрачной занавесью дождя. Однако это не делает картину тяжеловесной. Напротив, она необычайно легка и оптимистична.

Последняя из вышеназванных — композиция «На севере диком..» — является своеобразным творческим экспериментом художника. Использование яркой синевы в палитре красок, а также контраст светлого и темного не были характерны для более ранней живописи мастера.

В 1891 г. в залах Петербургской академии художеств прошла первая крупная выставка работ Шишкина. Организовать ее великому живописцу помог И. Е. Репин. Репортеры всех российских газет в один голос заверяли своих читателей: «Подобного у нас еще не было!» Непринужденные, реалистичные, выразительные, глубоко содержательные и эмоциональные работы мастера покоряли всех без исключения посетителей выставки.

Выставка работ Шишкина имела огромное значение для дальнейшего развития жанра эпического пейзажа, а также утверждения права на су-

*И. И. Шишкин. Корабельная роща*



ществование нового для того времени искусства передвижников. Многие из них (в том числе и Шишкин) были приглашены в Академию художеств в качестве преподавателей.

В 1895 г. мастер завершил написание картины «Кама близ Елабуги». Это произведение отличается целой гаммой запечатленных чувств. Кроме того, совершенное построение картины и верно подобранные краски еще раз подтвердили высокое мастерство художника, его умелое владение цветом и композицией.

Кульминационным произведением пейзажиста стало полотно «Корабельная роща», написанное в год смерти мастера, в 1898 г. Полотно стало воплощением накопленного за многие годы творческого опыта живописца.

Глядя на картину и представленный пейзаж, возникает ощущение торжественного спокойствия, величия и грандиозности мироздания.

В композиции автор уходит от детального изображения реалий. Нет в ней и других элементов, присущих художественной манере раннего Шишкина: последовательного расположения целого ряда образов и планов, а также боковых кулис. Таким образом мастер достигает содержательную и композиционную завершенность картины. В целом он стремился к тому, чтобы выразить в полотне любовь к своей родине, ее вечную красоту и величие.

В «Корабельной роще» пейзажист предстает и мастером колористики. Живопись его богатая, сочная, яркая и гармоничная. Каждая краска призвана исполнить свою роль. В результате в композиции отсутствуют нейтральные по цветовому решению участки. Один цвет переходит в другой посредством множества оттенков.

8 марта 1898 г., едва успев закончить работу над «Корабельной рощей», Шишкин скончался, оставив после себя множество пейзажей, до сих пор поражающих зрителя торжественностью, поэтичностью и патетикой, вселяющими в души людей необычайный оптимизм и веру в будущее отечества.

Особое место в пейзаже второй половины XIX столетия занимает *Архип Иванович Куинджи* (1842(?)–1910).

Куинджи родился в Мариуполе в бедной семье грека-сапожника. Его родители рано умерли, и мальчику пришлось идти «в люди», но он все равно находил время для рисования.



Первым учителем Куинджи стал ученик И. К. Айвазовского, А. И. Фесслер, обучивший юношу живописной технике. Начинающему художнику помогал советами и сам Айвазовский, с картин которого Куинджи делал копии. В конце 1860-х гг. Архип Иванович стал вольнослушателем Петербургской академии художеств. В Петербурге Куинджи подружился с И. Е. Репиным и В. М. Васнецовым.

Чтобы заработать денег на холсты, кисти и краски, художнику приходилось работать в фотоателье ретушером. Однажды художник не выдержал трудностей и оставил живопись, но вскоре друзья уговорили его вернуться к занятиям искусством.

Ранние картины Куинджи написаны под влиянием романтического творчества И. К. Айвазовского («Татарская деревня при лунном освещении на берегу Крыма», 1868; «Рыбачья хижина на берегу Азовского моря», 1869; «Буря на Черном море при закате солнца», 1869; «Вид реки Кальчик в Екатеринославской губернии», 1870). За пейзаж «Татарская деревня при лунном освещении на берегу Крыма» Архип Иванович получил звание свободного художника.

Новый, реалистический этап в творчестве Куинджи открыла картина «Осенняя распутица» (1870), изображавшая унылую дорогу, раскисшую от дождя, погруженную в туманную дымку деревню, фигуры возницы и женщины с ребенком.

Печальный пейзаж, передающий беспросветность жизни русского крестьянства, был показан на I Передвижной художественной выставке.

Как и многие другие русские пейзажисты этой эпохи, Куинджи писал натурные этюды на острове Валааме. Суровой природе Валаама посвящены выразительные полотна «Ладожское озеро» (1873)



*А. И. Куинджи. Березовая роща*

и «На острове Валааме» (1873). Последняя работа восхитила публику и принесла автору известность. И. Е. Репин писал о ней: «Всем она ужасно нравится, и еще не дальше как сегодня заходил ко мне Крамской — он от нее в восторге». Вскоре картину приобрел П. М. Третьяков.

Вместе со славой к Куинджи пришло и материальное благополучие. На средства, вырученные от продажи картин, художник побывал в Европе. В музеях Германии, Франции, Англии, Швейцарии, Австрии он познакомился с живописью знаменитых мастеров. Огромное впечатление на Архипа Ивановича произвели пейзажи Ж. Ф. Милле и К. Коро.

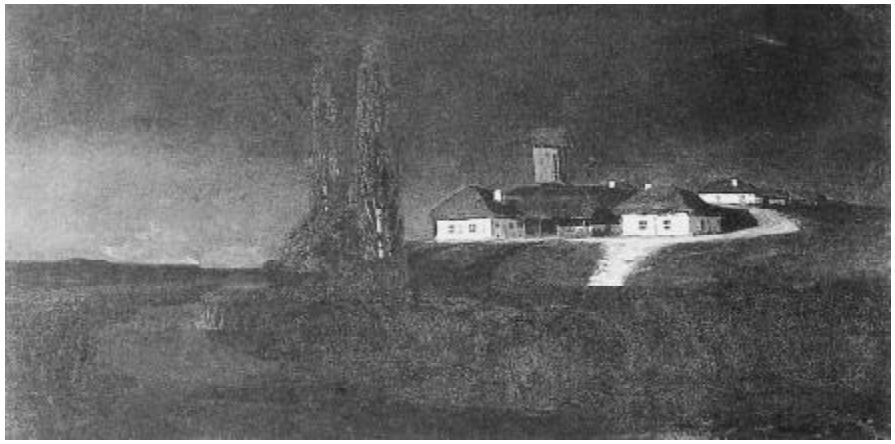
Но яркая красота чужой природы не произвела на Куинджи большого впечатления, и, вернувшись в Россию, он вновь начал писать картины, изображающие скромные русские ландшафты. Полны печали и безысходности пейзажи «Забытая деревня» (1874) и «Чумацкий тракт в Мариуполе» (1875).

В 1875 г. Куинджи вошел в Товарищество передвижных художественных выставок. И в этом же году неожиданно поменялась направ-

*А. И. Куинджи. Лунная ночь на Днепре*







*А. И. Куинджи. Украинская ночь*

ленность его творчества. Живописец перестал создавать композиции, наполненные социально-обличительным смыслом. Теперь его интересует лишь поэзия, заключенная в красоте природы.

В 1875 г. Куинджи вновь отправился за границу. В Париже он познакомился с искусством французских импрессионистов. Интерес к импрессионистической передаче световоздушной среды отразился в его этюдах и картинах, созданных во второй половине 1870-х гг. («Север», 1879, Третьяковская галерея, Москва).

Настоящий фурор в мире русского искусства произвела новая работа мастера — картина «Украинская ночь» (1876), представленная на V Передвижной выставке. Небольшое по размерам полотно словно магнит притягивало к себе зрителей. К пейзажу Куинджи невозможно было протолкнуться.

Зрители были поражены виртуозной передачей лунного света, который выхватывал из ночного мрака озеро, тополя, белые крестьянские хаты. Современники говорили, что Куинджи превзошел даже самого И. К. Айвазовского, считавшегося непревзойденным мастером световых эффектов.

«Украинская ночь» была настолько необычной, что многие просто не поняли и не приняли ее. Даже П. М. Третьяков, купивший пейзажи Куинджи «На острове Валааме», «Забытая деревня» и «Чумацкий тракт в Мариуполе», отказался от последнего произведения мастера.

«Украинская ночь» свидетельствует, что ее автор окончательно порвал с социально-критическим направлением и вновь обратился к романтизму. Правда, это уже был романтизм нового уровня, лишенный элементов академизма и близкий к лирической живописи и народному творчеству.

В 1878 г. вместе с другими пейзажами Куинджи «Украинская ночь» была продемонстрирована на Всемирной выставке в Париже. Полотно имело невероятный успех.

В 1879 г. на VII Передвижной выставке почитатели таланта Куинджи увидели его новую работу — картину «Березовая роща» (1879). Как и «Украинская ночь», это полотно поразило публику. Запечатлев на полотне обычную березовую рощу, художник превратил ее в эффектное волшебное зрелище. Краски, пронизанные ослепительными потоками света, пылали, приводя публику, собиравшуюся у пейзажа Куинджи, в восторг.

Стремление мастера запечатлеть удивительную красоту природы выразилось и в других романтических картинах художника. Таковы пейзажи «После дождя» (1879) и «Север» (1879), показанные на VII Передвижной выставке.

В 1880 г. Куинджи вышел из Товарищества передвижников. В этом же году он завершил работу над картиной «Лунная ночь на Днепре». Это полотно было показано в вместе с «Березовой рощей» на необычной выставке в Петербурге. Пейзажи висели в почти темном зале, и лучи, идущие от искусственного источника света, выхватывали их из мрака. Зрелище было поистине впечатляющим. Люди занимали очередь перед входом на выставку, т. к. помещение не могло вместить всех желающих, и гадали, откуда Куинджи берет свои светящиеся краски.

К несчастью, краски, которые создавались Куинджи экспериментальным путем, со временем утратили свою звучность. Живописная поверхность пейзажей потемнела, и современный зритель уже не может представить, как выглядели картины сразу же после их создания. Полотно «Лунная ночь на Днепре» было куплено великим князем Константином, который, не желая расставаться с пейзажем, взял его с собой в кругосветное плавание. Естественно, влажный морской воздух не принес пользы картине, и краски на ней вскоре потеряли свой блеск.

Пейзажи, написанные светящимися красками, принесли Куинджи грандиозную популярность. У художника появилось множество подража-





*А. И. Куинджи. Эльбрус вечером*

телей. Но в самом зените славы он неожиданно перестал выставлять свои работы. Архип Иванович продолжал писать, но показывал свои творения лишь родным и самым близким друзьям.

Возможно, мастер потерял к славе всякий интерес, и лишь искусство по-прежнему привлекало его. В течение последних тридцати лет своей жизни Куинджи создал множество прекрасных пейзажей («Дубы», 1900–1905; «Эльбрус вечером», 1898–1908; «Ночное», 1905–1908 и др.), но ни одну из них публика не увидела. Однако такое творческое «затворничество» не означало, что художник удалился от жизни и перестал общаться с друзьями. Не являясь больше членом Товарищества передвижников, он продолжал посещать его общие собрания. Куинджи активно участвовал в реформировании Академии художеств, оказывал материальную помощь начинающим художникам и занимался педагогической деятельностью. В числе его учеников такие известные пейзажисты, как Н. К. Рерих, А. А. Рылов, К. Ф. Богаевский.

Многие художники, не будучи пейзажистами, оставили значительный след в пейзажной живописи второй половины столетия. Среди них прек-

де всего следует назвать *Василия Дмитриевича Поленова* (1844–1927), который одновременно занимался бытовым и историческим жанром.

Он был одним из выдающихся мастеров, писал пейзажи, пейзажно-бытовые полотна и картины на евангельские сюжеты. С ранних лет родители следили за развитием художественного и музыкального таланта мальчика, так как сами интересовались искусством и наукой. Отец Василия был ученым-археологом, мать — детской писательницей. Рисованию Василия учил знаменитый педагог П. П. Чистяков, который остался его наставником на всю жизнь.

Поленов окончил юридический факультет университета, а в период с 1863 по 1871 г. учился в Петербургской академии художеств. Пользуясь советами Чистякова, он написал полотно «Воскрешение дочери Иаира» (1871, Государственный историко-художественный и архитектурный музей-заповедник, Псков), за которую был награжден Большой золотой медалью и получил возможность поехать для совершенствования своего образования за границу.

Поленов уехал за рубеж в 1872 г. и провел там шесть лет. За год художник успел побывать в Австрии, Южной Германии, Швейцарии и Италии, а затем приехал в Париж, где три года жил и работал. Он написал много этюдов на открытом воздухе, выполнил большое количество рисунков и набросков, задумал множество картин на евангельские и бытовые сюжеты. В Париже он успел написать полотно «Право господина» (1874, Третьяковская галерея, Москва), сюжетом для которого послужил рассказ о праве феодала на первую брачную ночь с любой новобрачной на его земле, и картина «Арест гугенотки графини д'Этремон» (1875, Русский музей, Санкт-Петербург), на котором он запечатлел войну католиков и гугенотов.

Кроме того, Поленов работал над картинами «Больная» (1873) и «Лассаль читает лекцию в рабочем клубе». К последней картине он выполнил множество этюдов, которые сегодня хранятся в музее-усадьбе художника в Поленово.

В Париже мастер познакомился со многими прогрессивными людьми того времени. Он часто посещал кружки И. С. Тургенева и А. П. Боголюбова. Вместе с художниками — друзьями Боголюбова — он часто работал на открытом воздухе. На лето они переезжали в Вёль в Нормандии, где писали этюды и картины. Поленову нравилось творчество Боголюбова, и он часто работал вместе с ним. Впоследствии Поленов вспоминал: «Работая с натуры летом вместе с ним, сравнивая свои этюды с его мастерскими произведениями, я научился в несколько часов большему, чем работая месяцы один».



Среди работ художника наиболее удачными считаются этюды «Белая лошадка» (1874, Государственный музей-усадьба В. Д. Поленова, Поленово), на котором он показал белую лошадь на фоне белой стены, «Рыбацкая лодка. Этрета. Нормандия» (1874, Третьяковская галерея, Москва).

Из Парижа Поленов отправился на Балканы, где прожил два года. Там ему неоднократно приходилось участвовать в военных сражениях; впечатления об этом он выразил в этюдах, там же он написал полотно «Дорога смерти».

В 1878 г. художник вернулся в Россию, к спокойной мирной жизни и начал создавать картины по мотивам своих набросков, рисунков и этюдов, сделанных за границей и в России. Так появились лирические картины «Московский дворик» (1878), «Бабушкин сад» (1787), «Заросший пруд» (1879). Они хранятся в Третьяковской галерее в Москве и считаются лучшими произведениями художника.

Однако самого Поленова не привлекал лирический жанр, он стремился к созданию больших и панорамных композиций. Такими работами стали «Вид с балкона в Жуковке» (1880, частное собрание) и др.

Вскоре его заинтересовали трагические сюжеты. Вероятно, на творчество художника оказало влияние печальное событие: умерла его старшая сестра.

Решив перенести на полотно свои чувства, художник вернулся к картине «Больная», начатой еще в Париже. Тогда он хотел изобразить тяжелую судьбу деревенской девушки, которая для получения образования вынуждена покинуть семью и ехать на чужбину. Теперь в работе чувствуются и личные мотивы.

Несколько лет художник работал над произведением «Христос и грешница» (1888, Русский музей, Санкт-Петербург). Сюжетом для него послужила евангельская легенда о женщине, уличенной в прелюбодеянии и приведенной на суд к Христу. Люди ждали, что Христос прикажет забить ее камнями, как тогда было принято. Однако вместо этого он сказал: «Кто из вас без греха, первый брось в нее камень» — и этим спас женщину. Поначалу Поленов хотел сделать названием слова Христа



*В. Д. Поленов. Христос и грешница*

«Кто из вас без греха?». Однако после вмешательства церковной цензуры он заменил название на более нейтральное.

После окончания этой картины Поленов задумал написать цикл полотен, посвященных жизни Иисуса Христа. Он работал над ним несколько лет и исполнил ряд полотен, в которых ему, помимо сцен из Евангелия, удалось выразить поэзию Востока. Сыграло роль и то, что художник сам бывал на Востоке, в тех местах, где происходили описанные в Евангелии события, поэтому смог показать их с наибольшей достоверностью. Во время этого путешествия он изображал не только природу, но и наиболее характерные типы местного населения. Так появились этюды «Феллахская женщина» (1880-е, Третьяковская галерея, Москва), «Нубийская девочка из племени барабра на острове Элефантине» (1881, Третьяковская галерея, Москва) и др.

Во время путешествия он запечатлел на бумаге и холсте множество древних памятников архитектурного искусства. Наиболее известны картины «Храм Изиды на острове Филе», «Эрехтейон. Портик кариатид» (обе — 1882, Третьяковская галерея, Москва). Эти и другие работы этого плана выходили настолько удачными, что Поленова многие называли мастером архитектурного пейзажа. И действительно, архитектура сильно интересовала его. Он даже создал свой проект церкви в Абрамцево, а через некоторое время построил по своему проекту церковь



в Бёхеве и дом в своей усадьбе, находящейся на реке Оке, неподалеку от Тарусы (сейчас она называется усадьба Поленово).

В 1890-е гг. в его творчестве появились черты не только станковой, но и театрально-декорационной живописи. Таковы пейзажи «Золотая осень» (1893, Государственный музей-усадьба В. Д. Поленова, Поленово) и «Осень на Оке близ Тарусы» (1893, Музей русского искусства, Киев).

Поленов был не только талантливым живописцем, но и педагогом. С 1882 по 1895 г. он являлся преподавателем в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и оказал значительное влияние на формирование художественной манеры молодых художников.

Продолжателем традиций Саврасова и других пейзажистов конца XIX столетия стал *Исаак Ильич Левитан* (1860–1900), «огромный, самобытный, оригинальный талант», лучший русский пейзажист, как назвал его А. П. Чехов. Полотна Левитана признаны самыми поэтичными и лиричными в истории русской живописи. Несмотря на то что художник прожил сравнительно недолго (неполных 39 лет), ему удалось создать произведения, которые говорят о необычайно высоком уровне художественного мастерства автора. Главной заслугой Левитана является доказательство того, что пейзажист может не только воплощать и передавать на полотне картины природы, но и с их помощью выражать самые разнообразные человеческие чувства и переживания.

Исаак Ильич родился в семье бедняка. Вскоре после переселения в Москву умерла мать, а спустя еще некоторое время — и отец Левитана. Как провел свои детские годы будущий знаменитый живописец и кто пришел на помощь маленьким сиротам — остается загадкой. Однако, по-видимому, люди, воспитывавшие детей, дали им достойное образование.

В 1873 г., будучи двенадцатилетним мальчиком, Левитан пришел в столичное Училище живописи, ваяния и зодчества. Учителями его были известные мастера А. К. Саврасов и В. Д. Поленов.

«Талант должен быть голодным», — сказал как-то один из современных мудрецов. Таким и был Левитан. Его близкий друг по училищу, художник М. В. Нестеров, позднее рассказывал о том, что частенько Исааку негде было даже переночевать. Он забирался на чердак училищного здания и там проводил ночь с тем, чтобы наутро вновь вернуться к своим пейзажам.

Уже в 1879 г. появившаяся на ученической выставке работа Левитана «Осенний день. Сокольники» заставила преподавателей говорить об авторе как о талантливом ученике, которого ждет большое будущее. За детальным воспроизведением пейзажа прослеживалось стремление молодого художника передать те чувства и то настроение, которые возникали во время наблюдений за живой природой. Автор как бы стремится соединить реальность и поэзию, действительность и то, что живет внутри человека. Полотно приобрел тогда для своей галереи П. М. Третьяков.

Еще в годы учебы в училище Левитан познакомится и подружится с семьей А. П. Чехова. Его брат, Николай Чехов, учился вместе с молодым художником. Однако не только дружба связывала писателя и живописца. Их произведения перекликаются друг с другом. Работавшие в период ужесточения порядков и усиления царской власти люди искусства выражали в своих творениях чувства глубокого гуманизма, любви к России и народу. Пейзажи Чехова и Левитана подобны мечтам о прекрасной будущей жизни, где не останется места злу, предательству и насилию. Их язык — это язык народа, предельно простой и одновременно полный лирики и поэзии.

Многие черты художественной манеры Левитана сформировались под влиянием творчества В. Д. Поленова. Именно он научил молодого художника переносить на полотно солнечный свет и передавать даже едва заметное движение воздуха. «Первая зелень. Май» (1883) и «Мостик. Саввинская слобода» (1884) относятся к числу первых работ Левитана, где автор, стремясь к тому, чтобы передать реальный световоздушный поток, начинает отходить от темных и сумрачных тонов, заменяя их теплыми и светлыми оттенками ярких красок.

Еще обучаясь в училище, Левитан обрел свою тему и манеру письма. Главным содержанием его картин является передача живописных картин русской природы. Художник не раз бывал за границей, путешествуя по различным странам и городам.

Нельзя сказать, что полотна, написанные вдали от родины, лишены мастерства исполнения. Тем не менее от них веет некоторым холодком. Пейзажи, запечатленные на холстах этого периода, представляют собой отдельные картины природы, никак не связанные и не соотносящиеся с человеческими чувствами и переживаниями. Даже величественные Альпийские горы не смогли пробудить музу художника.



В одном из писем к Чехову, посланных из заграницы, Левитан писал: «Мне очень хотелось бы родить хоть на маленьком лоскутке холста Mont Blanc, да без музы ничего не выходит..» А в письме к Е. А. Телешовой он признается: «Вы спрашиваете, что мои ледники? — Замерзли..»

Этюдные зарисовки, выполненные Левитаном в путешествиях по заграницe, не послужили основой для создания больших полотен. Причиной тому стало отсутствие излюбленной для живописца темы — русская природа и ее соотнесение с внутренним миром человека.

Тема родины, выраженная посредством передачи русской природы, станет единственной и характерной для всего творческого пути художника.

Первой серьезной работой Левитана искусствоведы считают завершенное в 1877 г. полотно «Вечер». Тема родины раскрыта художником через показ русской деревни, бедной и убогой, раздавленной сотнями лет крепостничества и помещичьего произвола.

В 1884 г. на передвижной выставке была показана другая картина Левитана — «Вечер на пашне» (1883). Композиция построена на резком контрасте черной пашни и ясного, голубого неба. По пашне медленно движется пахарь, держась за тяжелый плуг. Кажется, он вот-вот упадет, не выдержав непосильного труда.

В том же году появляются две картины, которые отображают красоту природы маленьких уголков России: «Мостик. Саввинская слобода» и «Последний снег. Саввинская слобода».

Однако главной целью для молодого художника-пейзажиста была не простая передача реально существовавшей природы, а передача посредством ее своих патриотических чувств, своей любви к родине. Такой образ он надеется отыскать на Волге. Издавна образ России отождествляли с образом великой и могучей русской реки Волги.

Однако когда художник приехал на Волгу в 1886 г., река показалась ему негостеприимной. Лето того года было дождливым и холодным, а Волга серой и неприветливой. Свои впечатления от увиденного Левитан так выразил в письме к А. П. Чехову: «Ждал я Волги как источника сильных художественных впечатлений, а взамен этого она показалась мне настолько тоскливой и мертвой, что у меня заныло сердце и явилась мысль, не уехать ли обратно... Правый берег нагорный, покрыт чахлыми кустарниками и, как лишаями, обрывами. Левый... сплошь залитые леса. И над всем этим серое небо и сильный ветер..»



*И. И. Левитан. Вечер на Волге*

Тогда художника, приехавшего на Волгу в поисках музы и новых «художественных впечатлений», охватило отчаянье. Однако такое состояние ведомо каждому мастеру, который пытается во что бы то ни стало найти способ раскрыть ту или иную тему.

Очень скоро Левитан оправился от первого потрясения, которое последовало за разочарованием, возникшим от того, какой пришлось увидеть волжскую природу. Художник смог распознать истинный характер природы волжских берегов и перенести их величие на холст.

Первой картиной, воплотившей волжскую природу, стало полотно «Вечер на Волге», работа над которым завершилась в 1888 г. В течение двух лет художник искал нужный образ, прежде чем запечатлел на картине медленное течение реки, подобное величавой поступи русской боярыни, пологий песчаный берег, отблески лучей зашедшего солнца, едва заметное движение холодного вечернего воздуха.

Представленная композиция отличается мрачностью и строгостью тонов. Однако нельзя сказать, что цвета ее бедны. Картина строится на плавном переходе близких по тону красок: черная переходит в коричневую, коричневая — в желтовато-серую, серая — в белую, белая — в небесно-голубую, а от нее — вновь к черной через серую и лиловую.



Отблески света на воде, золотистые лучи солнца, серое небо выписаны светлыми красками, которые придают композиции живой и реалистичный характер.

Главным достижением автора становится визуальное расширение панорамы. На полотно небольшого размера мастер помещает огромное пространство. Песчаная коса, лодки на берегу, лес и небольшая деревенька на противоположном берегу, река, сливающаяся вдали с вечерним небом с надвигающимися тяжелыми тучами — все находит свое отражение на холсте. Художник как бы заставляет зрителя проникнуться величественной красотой родной природы и восхищаться грандиозностью представленной картины.

В 1889 г. появляется новая работа Левитана — «Вечер. Золотой плес». Композиция отражает вечернюю природу берегов Волги. Автор пытается донести до зрителя то мгновение, когда все живое отдыхает от прошедшего дня и постепенно засыпает.

В том же году Левитан закончил работу над картиной «После дождя. Плес». Со всей реалистичностью передано на холсте все многообразие красок неба после дождя. Здесь и темные, свинцовые тучи, и плывущие по небу легкие дождевые облака, а в самой вышине виднеется светлое небо. О недавно прошедшем дожде напоминает не только мокрая листва деревьев, но и воздух, влажный, тяжелый, густой.

Последней работой из серии картин, посвященных Волге, стало полотно «Свежий ветер. Волга», завершенное в 1895 г. Пейзажная композиция представляет зрителю природу берегов великой русской реки в ясный, солнечный день. Матушка-Волга предстает во всем своем великолепии: синие воды, отражающие нежно-голубое небо, кудрявые, снежно-белые барашки, то набегающие на берег, то отталкивающиеся от него, красные и голубые баржи и расшивы, желто-зеленые берега.

Летом 1889 г. Левитан побывал в Плесе. Именно там появилось одно из лучших его произведений — «Березовая роща». Работа над картиной началась еще в 1885 г., когда художник жил в Бабкине. Представленная композиция завораживает зрителя, заставляя его восторгаться великолепием русской природы.

Солнечные лучи освещают рощицу и, отражаясь от глянцевых листьев и травы, переливаются всеми красками. Все богатство естественных красок природы художник старается перенести на полотно: ярко-зеленая



*И. И. Левитан. У омута*

листва и изумрудные травы, розовато-белые с черными и серыми полосками березки, пронзающие прозрачный недвижимый воздух солнечные бледно-желтые лучи.

В представленной работе Левитан выступает мастером композиции. Все детали, ее составляющие, глубоко реалистичны. Автор стремится к целесообразности всего того, из чего складывается пейзаж. Зритель не найдет в картине ничего случайного. Все ее элементы имеют свое самостоятельное значение и одновременно составляют гармоничную композицию, подчиненную художественному замыслу автора.

В 1892 г. появляется одно из крупнейших произведений Левитана — «У омута». В тот год художник гостил в имении Вульфов — Бернове. Как-то раз хозяйка рассказала живописцу легенду, связанную с омутом, находившимся недалеко от усадьбы.

Молодой конюх горячо полюбил дочь мельника. Когда барин узнал об этом, то приказал отослать пылкого влюбленного в солдаты. Молодая девушка в ту же ночь отправилась к омуту и утопилась с горя. С тех пор



люди рассказывают, что каждую ночь над омутом раздается женский плач. Говорят, эта легенда послужила основой для пушкинской «Русалки».

Видимо, художник проникся рассказом хозяйки имения, смог прочувствовать то, к чему стремилась человеческая душа и от чего она бежала. Подобные поверья и легенды издавна бытовали в народной среде. Река для простого человека была единственной отдушиной, где можно было излить свое горе и поведать о своих печалях. В то же время именно река с ее неторопливым, размеренным движением вод могла успокоить скорбящего, вернуть его к жизни, подав надежду на лучшее будущее.

Характер представленной композиции неоднозначен. На полотне в одно неразрывное целое соединены грусть и тихая радость, яркий свет и мрачная тень, необъяснимая тревога и безмятежный покой. Композиция, представленная художником, как бы призвана выразить все противоречие жизни, где черное сочетается с белым, злое с добрым, высокое с низменным.

*И. И. Левитан. Вечерний звон*



Шаткий деревянный мостик и плотина, изображенные в центре картины, разделяют композицию на две части. Медленно приближаются воды реки к плотине и, миновав ее, с веселым журчанием быстро устремляются вперед, освещенные последними лучами заходящего солнца. Затем они постепенно замедляют свое течение и в вечерней тишине и спокойствии текут дальше.

Со всей реалистичностью Левитан передает русскую природу. Глядя на картину, зритель ощущает живительную прохладу лесной чащобы, легкое сумеречное движение теплого воздуха, чуть сладковатый запах трав.

В том же году появляется еще один пейзаж Левитана — «Вечерний звон». Задний план композиции выписан светлыми, яркими и спокойными тонами. Ничто не может потревожить умиротворения прибрежной природы и собора, уютно расположившегося на берегу реки. Тихим вечером все живое замерло, предвкушая предстоящий ночной отдых. Ни один листочек не шелохнется, ни одна травинка не склонится под легким дуновением ветерка.

Общая композиция строится на противопоставлении палитры двух планов. В противоположность заднему передний план изображен с помощью темных и мрачных красок. Он, видимо, призван выразить сожаление автора об уходящих теплых летних днях и о том, что человеческая жизнь лишена той гармонии, что лежит в основе мироздания.

Пейзажи Левитана глубоко философичны и патриотичны. Художник самозабвенно любит свою родину, свой народ и понимает его страдания. Народным судьбам посвящено полотно «Владимирка», работу над которым автор закончил в 1892 г.

Левитан выступает мастером композиции. В произведении он поднимает тему, не свойственную пейзажной живописи. Картина выписана мрачными и тусклыми тонами: серые, грозно нависшие над землей тяжелые облака, сухая, пожухлая трава, желтовато-серая широкая дорога, уходящая за горизонт.

Дорога пуста... Пусты и поля в округе, словно вымерло все. Только одинокая женская фигурка видна вдали. Женщина остановилась у придорожного креста и, видимо, задумалась над тем, кто лежит в этой могиле. Чей муж или сын шагал по тракту в никуда, навстречу своей смерти? А сколько осужденных прошли по этой дороге в Сибирь, расплачиваясь за стремление дать свободу своему многострадальному народу!





*И. И. Левитан. Владимирка*

Картина «Владимирка» положила начало формированию нового жанра в живописи, названного *историческим пейзажем*. Впервые этот термин прозвучал из уст великого русского пейзажиста М. В. Нестерова. Он говорил о том, что композиция «Владимирки» построена на слиянии пейзажа и чувств автора, его размышлений о судьбе угнетенного русского народа.

Тема внутренних движений души человеческой, ее устремление к познанию высшей истины, а также тема несовершенства земного мира была поднята в картине «Над вечным покоем», появившейся в 1894 г. Глядя на картину, чувствуешь, что человек, поднявшись в небеса, бросает взгляд на грешную землю. Какой видится ему она?

Суровы и мрачны краски природы: серая река, серое же небо с тяжелыми черными тучами, темно-зеленый берег. Ветер стремится сорвать с деревьев листву, серые, мутные воды реки медленно текут к горизонту. Лишь за стенами старинной маленькой церквушки человек может надеяться на обретение покоя и высшей правды.

Глубокий философский смысл лежит в основе композиции этой картины. Ее тема представлена мыслями автора о быстротечности человеческой жизни и о вечном покое, царящем в природе, о враждебности



*И. И. Левитан. Март*

внешнего мира, действительности к внутреннему миру человека-гения. Автор словно предчувствует приближение высшей справедливости, обещающей всем людям, живущим на земле, счастье и благоденствие.

На полотне эта тема выражена в образе природы, ожидающей наступление страшной грозы, после которой обычно выходит ласковое и яркое солнышко, согревающее землю своими теплыми лучами.

Столь яркая с точки зрения исполнения картина не могла пройти мимо собирателя шедевров и владельца крупной картинной галереи П. М. Третьякова. Левитан был необычайно горд тем, что его полотно попало в бесценное собрание известного коллекционера и ценителя живописи. В одном из писем к Третьякову художник признался: «В ней [картине] я весь со всей психикой, со всем моим содержанием». Действительно, автор композиции стремится не только к тому, чтобы показать во всем многообразии мир природы и соотнести его с человеческими чувствами, но и передать зрителю свое собственное мироощущение и миропонимание.

Начиная со второй половины XIX столетия Левитан создает композиции, полные оптимизма и радости. Причиной тому, видимо, была поднявшаяся в середине XIX в. волна освободительного движения, которую А. П. Чехов назвал «предчувствием счастья». Это «предчувствие счастья» и является главной темой таких картин художника, как «Март» (1895), «Золотая осень» (1895) и «Весна. Большая вода» (1897).

На полотне «Март» автор передает ощущение приближения весны и пробуждения природы после зимней спячки. Заснеженная поляна залита солнцем, с крыши срываются вниз переливающиеся на солнце всеми цветами радуги весенние капли, появляются первые проталины. Природа замерла в ожидании наступающих весенних дней, обещающих счастье, радость, веселье, перемены к лучшему.

Полотно «Весна. Большая вода» вызывает то же ощущение приближения чего-то нового, безоблачного счастья и безмятежности. Залитые



талой водой хрупкие и стройные белые березки тянутся к небу. Они пережили суровую зиму и теперь ждут прихода весны, которая подарит им солнечный свет и тепло.

Левитан выступает в представленной композиции мастером колористики. Для воплощения художественного замысла он использует самые теплые краски: нежно-голубую, белую, бледно-сиреневую, желтовато-розовую, ярко-желтую, зеленую. Искусствоведы считают картину одной из самых совершенных по найденному мастером цветовому решению.

На картине «Золотая осень» природа предстает перед зрителем на закате года.

Унылая пора, очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса.
Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и золото одетые леса...

Художник будто повторяет слова известного поэта. Во всем великолепии перед зрителем предстает пышная осенняя природа: насыщенно-алый, будто горящий ярким пламенем куст, красно-желтая листва деревьев, нежно-зеленые всходы озимых. Именно эти хрупкие ростки выступают в произведении в качестве символа возрождения жизни. «В ее конце ее начало.» — сказал как-то один мудрец. Осень — это период завершения годичного цикла и предверие, начало нового года, а значит, и новой жизни, нового пути.

Как уже было сказано, тема родины была единственным содержанием полотен Левитана. До последних дней своей жизни мастер воспевал природу своего края и народ, живущий в России, зачаровано рассказывая о его нелегкой жизни и судьбе.

Художественный язык Левитана отличается предельной ясностью и лаконизмом. Все свое внимание мастер сосредотачивал



*И. И. Левитан. Весна. Большая вода*



*И. И. Левитан. Летний вечер*

на передаче существенных и значимых деталей. Все ненужное и лишнее в пейзаже опускалось или затушевывалось, позволяя главному раскрыться со всей полнотой и выразительностью. Подобная простота и лаконизм художественной манеры живописца тем не менее не влекла за собой упрощение содержания композиции. Все полотна Левитана наполнены глубоким философским смыслом и призваны выразить самые сокровенные переживания автора.

Все вышесказанное подтверждает полотно «Летний вечер», начатое в 1899 г. и завершенное в 1900 г.

Изображенное на холсте пространство сравнительно невелико. Однако сколько чувств и мыслей навевает оно русскому человеку! Вечер... Последние лучи заходящего солнца, как бы прощаясь до завтрашнего дня, осветили околицу, близлежащие поля и дальний лес, выписанный яркими красками.

Как видим, сюжет, представленный художником, довольно прост. Тем не менее каждая деталь композиции острым ножом воспоминаний врезается в самое сердце русского человека. Все здесь ему знакомо и близко. Необычайная нежность и беспредельная любовь к родине по-



степенно заполняет всю его душу, он понимает, что прожить вдали от этих полей и этого лесочка невозможно.

Не случайно Левитан выразил в картине именно эту мысль: до самой смерти художник оставался преданным своей родной земле. Это подтверждают слова Левитана, обращенные к живописцу Н. А. Касаткину: «Неужели воздух юга может в самом деле восстановить организм, тело, которое так неразрывно связано с нашим духом, с нашей сущностью?! А наша сущность, наш дух может быть только покоен у себя, на своей земле... Воображаю, какая прелесть теперь у нас, на Руси, реки разлились, оживает все... Нет лучше страны, чем Россия!»

Художественные искания Левитана вплотную приблизили русскую живопись к импрессионизму, поскольку вибрирующий мазок художника, пронизанный воздухом и светом, создает образы не конкретного времени года, а таких периодов в жизни природы, когда разнообразные нюансы настроения и красок особенно богаты. То, что в западноевропейской живописи сделал К. Коро (пейзаж настроения), то в русском искусстве — заслуга Левитана. Его пейзаж лиричен и даже элегичен. Иногда, довольно редко, он может быть ликующим («Март»), но чаще — грустным, почти меланхоличным. Недаром Левитан так любил изображать осенние размытые дороги. Однако он кроме того и философ. Его философские раздумья исполнены бесконечной грусти о бренности всего земного, краткости земного существования перед лицом вечности («Над вечным покоем»). Последняя работа художника — «Озеро» (1899–1900) — осталась незаконченной.

Первоначально картина имела название «Русь». Однако, поразмыслив, автор переименовал произведение, решив, что такое емкое и многогранное понятие невозможно воплотить в одной композиции.

На полотне представлено широко разлившееся озеро. На одном из его берегов расположились маленькие деревенские домики, зеленеющие поля и луга. Словно гигантское зеркало, воды озера отражают бегущие по голубому небу облака, стоящую на берегу церковь и белые березки. Одна лишь черная туча омрачает ясный и светлый день, навевая тоску и печаль, напоминая о прошедшей грозе.

Вершиной реализма в русской живописи второй половины XIX столетия считается творчество Репина и Сурикова, каждый из которых с необычайной силой сумел воссоздать монументальный, героический образ русского народа.

Величайшим мастером живописи стал в истории русского искусства *Илья Ефимович Репин* (1844–1930).

Репин родился в Чугуеве, недалеко от Харькова, в семье солдата. Его родители были очень бедны и не могли дать мальчику, проявлявшему большие способности к рисованию, художественное образование. Илью определили в чугуевскую топографическую школу, а позднее — в иконописную мастерскую Бунакова. Пятнадцатилетний юноша вместе с другими мастерами расписывал сельские церкви на Украине. Эта работа позволила скопить немного денег и отправиться в Петербург.

Репин приехал в столицу в 1863 г., чтобы поступить в Академию художеств, но на экзаменах он провалился. Юный художник стал посещать занятия в Рисовальной школе при Обществе поощрения художников. Большую роль в его становлении сыграл один из преподавателей школы — известный живописец И. Н. Крамской, с которым Репин быстро подружился.

В 1864 г. Репин сделал еще одну попытку поступления в академию. Она увенчалась успехом, и Илья Ефимович стал вольнослушателем.

Репин посещал вечера, которые устраивались в художественной артели, организованной Крамским и его соратниками — художниками, вышедшими из академии во время «бунта четырнадцати». Встречи с известными живописцами, учеными, многими представителями передовой российской интеллигенции, также бывшими частыми гостями на этих встречах, сыграли большую роль в формировании начинающего художника. Огромное влияние на него оказал В. В. Стасов, чьи критические статьи призывали мастеров искусства к реалистическому творчеству.

В 1871 г. Репин написал на заданную академией тему картину «Воскрешение дочери Иаира» (Русский музей, Санкт-Петербург). Наградой за нее стала Большая золотая медаль и право на заграничную командировку. Хотя Репину была неинтересна евангельская тематика, картина удалась мастеру, трактовавшему религиозный сюжет как эпизод реальной действительности. Эта ученическая композиция, близкая по духу к знаменитому полотну «Явление Христа народу» А. А. Иванова, стала лучшей дипломной работой за всю историю существования академии. В «Воскрешении дочери Иаира» впервые появилось важнейшее качество живописи Репина — глубокий психологизм.

Следующим значительным произведением, выполненным уже вне академических стен, стала картина «Бурлаки на Волге» (1870–1873).



Художник задумал написать ее еще в 1868 г. — именно тогда он создал свой первый акварельный эскиз на эту тему.

Желая как можно лучше узнать жизнь своих героев, Репин отправился на Волгу. На берегу великой реки он подолгу работал над натурными этюдами.

Когда картина наконец была закончена, художник представил ее на суд публики и критиков. «Бурлаки на Волге» вызвали в обществе неоднозначную оценку. Ректор академии, художник Ф. А. Бруни, в резких выражениях отозвался о работе Репина, назвав ее «величайшей профанацией искусства», демократ В. В. Стасов, напротив, поставил репинское полотно в один ряд с «самыми замечательными картинами русской школы».

Весной 1873 г. Репин по праву обладателя Большой золотой медали отправился совершенствовать свое мастерство за границу. Он посетил Всемирную выставку в Вене, побывал во Франции и Италии. Художник ходил по музеям и любовался творениями знаменитых мастеров. Особенно восхитили его картины Г. Курбе, Э. Мане, Я. Матейко, М. Мункачи.

Летом 1874 г. Репин жил в Нормандии, в маленьком городке Вёле, где работал над натурными этюдами на пленэре. Здесь он написал удивительно воздушные картины «Девочка-рыбачка» (1874) и «Лошадь для сбора камней в Вёле» (1874).

Из-за границы художник привез также картины «Парижское кафе» (1875) и «Садко» (1875–1876).

Вернувшись на родину, Репин побывал в Чугуеве. Чтобы лучше узнать жизнь народа, он посещал деревенские кабаки, постоялые дворы, церкви, свадебные торжества.

С 1877 г. художник жил в Москве. Вместе с другими живописцами, увлеченными русской стариной (В. Д. Поленовым, В. М. Васнецовым и В. И. Суриковым), он внимательно изучал памятники Москвы и ее старинную архитектуру.

Во время посещения кельи царевны Софьи в Новодевичьем монастыре у художника родился замысел создания большого полотна на исторический сюжет. Вскоре появилась знаменитая картина «Царевна Софья» (1879).

Ее полное название звучит так: «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичий монастырь, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году».



*И. Е. Репин. Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичий монастырь, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году*

Художник обратился к одному из эпизодов русской истории времен правления Петра I. Картина рассказывает о завершающих этапах борьбы между Петром и его сестрой Софьей. Царевна была заключена в монастырь, а ее сподвижники-стрельцы казнены (195 из них царь приказал повесить под стенами монастыря).

Репин не просто показал историческое событие, он представил его как трагедию человеческой личности. Передать сложные чувства царевны, ее желание отомстить своему обидчику помогает ряд композиционных элементов. Разметавшиеся волосы Софьи, ее горящие гневом глаза, смятая скатерть на столе, отодвинутый стул — все это свидетельствует о том, что царевна еще не остыла от вспышки ярости.

Несколько, казалось бы, малозначительных деталей (раскрытая книга на столе, чернильница с пером) говорят зрителю о том, что перед ним — сильная и образованная личность, не похожая на женщин того времени, чьим уделом было лишь рукоделье.

Репин очень тщательно готовился к созданию своей картины: он изучал исторические документы, одежду и предметы быта XVII в., которые мог видеть в Оружейной палате Кремля.

Едва появившись, «Царевна Софья» вызвала целую бурю споров в обществе. В. В. Стасов обвинял художника в непонимании исторических процессов и заявлял, что царевна на его картине слишком некрасива и стара и, что особенно важно, в ней нет одухотворенности. К мнению Стасова присоединились В. И. Суриков, П. М. Третьяков, М. П. Мусоргский.

Сторону Репина принял лишь И. Н. Крамской, писавший живописцу: «Я очень был тронут Вашей картиной. После «Бурлаков» это наиболее значительное произведение. Даже больше — я думаю, что эта картина



еще лучше. Софья производит впечатление запертой в железную клетку птицы, что совершенно отвечает истории».

События современности (убийство 1 марта 1881 г. в Петербурге революционерами «Народной воли» императора Александра II и последующая затем казнь народовольцев) побудили Репина к созданию второй исторической картины, которой художник как бы провел параллель между своей эпохой и прошлым. Так появилось его знаменитое полотно «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885). Репин запечатлел в своей композиции реальное событие, случившееся в 1581 г.: убийство Иваном Грозным своего сына.

Картина была продемонстрирована автором на XIII Передвижной художественной выставке. Демократически настроенные зрители увидели в этом произведении гневный протест против деспотизма власти. Близкие к правительству круги посчитали полотно «крамольным», и вскоре оно было снято с выставки. Обер-прокурор Святейшего синода К. П. Победоносцев писал царю в своей докладной записке: «Сегодня я видел эту картину и не мог смотреть на нее без отвращения... Удивительное ныне художество: без малейших идеалов, только с чувством голого реализма и с тенденцией критики и обличения».

Свою третью историческую композицию Репин завершил в 1891 г. Он назвал свое полотно «Запорожцы пишут письмо турецкому султану». Основное ее отличие от двух предыдущих в том, что ее главный герой — не отдельный человек, определенная историческая личность, а народ, сражающийся за свою независимость.

В основе этого произведения лежало конкретное событие из истории Украины XVII в. Ученый Д. И. Яворницкий познакомил Репина и других представителей Абрамцевского кружка с документом — письмом, которое запорожцы сочинили в 1676 г. в ответ на самоуверенное послание турецкого султана Махмуда IV. Султан приказывал запорожцам явиться к нему и сложить оружие, на что казаки, решив поставить наглеца на место, написали ему насмешливый ответ.

Репин, познакомившись с письмом, пришел от него в восторг. Он тут же взял карандаш и сделал набросок этой истории.

Подготовительная работа к картине началась еще в 1880 г. Композиция полностью завершилась лишь спустя 11 лет. Художник долго и внимательно изучал историю Украины, знакомился с украинским фольклором. Посетив юг Украины, Илья Ефимович делал зарисовки нацио-

нальных типов. Работа над самим полотном была очень кропотливой. Иногда художник убирал с холста уже полностью готовые и, казалось бы, довольно удачные фигуры, но, по его мнению, недостаточно верно отражающие замысел.

Как и в других своих исторических композициях, Репин стремится к большей достоверности. Многие детали полотна очень точно передают предметы быта Запорожской Сечи. Мастер тщательно выписывает фактуру тканей в одежде казаков, тяжелое оружие и посуду на столе. Ощущение безудержного веселья, лукавого смеха подчеркивают звучные краски, создающие впечатление яркой и живой пестроты.

Известность у современников Репину принесли не только его исторические композиции, но и картины революционной тематики («Отказ от исповеди», 1879–1885; «Не ждали», 1884–1888; «Арест пропагандиста», 1880–1892). Хотя художник не был связан с народниками, он сочувствовал им, о чем свидетельствуют его работы.

Самым значительным произведением на эту тему стало полотно «Не ждали». Художник изобразил революционера, возвратившегося в родной дом из ссылки. Его неловкая поза, ожидание, застывшее в глазах, свиде-

*И. Е. Репин. Арест пропагандиста*





*И. Е. Репин.*
*Портрет М. П. Мусоргского*



тельствуют о неуверенности, даже страхе: узнает ли его семья, примут ли отца, отсутствующего много лет, его дети? Репину удалось мастерски передать всю сложную гамму чувств, отраженных на лицах революционера и членов его семьи. Испуганно смотрит на незнакомого мужчину девочка (когда его забрали, она была слишком мала и потому забыла своего отца), изумлением полны глаза жены, сидящей у рояля. А на лице мальчика — радостная улыбка, говорящая о том, что ребенок догадался, кто стоит перед ним. Поражает то, как эмоционально выразительна фигура матери, лица которой зритель разглядеть не может: она стоит к нему спиной.

Репин написал свою картину очень быстро, на одном дыхании. Но затем дело остановилось: в течение нескольких лет он переделывал голову революционера, стремясь добиться нужного выражения. По первоначальному замыслу его герой должен был иметь мужественный облик, но в конце концов художник остановился на мысли, что гораздо важнее показать муки и душевные переживания человека, на много лет оторванного от родного дома и семьи.

Картину, показанную на XII Передвижной выставке, зрители встретили восторженно. К полотну невозможно было подойти, так как возле него всегда толпились люди. Реакционные критики были иного мнения. Они упрекали мастера в «нарочитой грубости», «недостаточном благородстве». Газета «Санкт-Петербургские ведомости» обвиняла Репина в том, что он специально выбрал для изображения «невзрачную, неряшливую, неуютную» обстановку и дети на его полотне истощенные и золотушные. Но именно эти подробности и сделали картину мастера такой естественной, искренней и правдивой.

Важное место в творчестве Репина занимает портретная живопись. Художник писал одухотворенные портреты своих современников (В. В. Ста-

сова, 1873; А. Ф. Писемского, 1880; М. П. Мусоргского, 1881; П. А. Стрепетовой, 1882; А. И. Дельвига, 1882; Л. Н. Толстого, 1887). Очаровательны изображения маленьких дочерей художника («Портрет Нади Репиной», 1881).

В 1890-х гг. художник переживал глубокий творческий кризис. Он на некоторое время отошел от передвижников и отказался от идейности в живописи, обратившись к принципам «чистого искусства». Но уже к концу 1890-х гг. мастер вернулся на прежние позиции. Большинство работ, созданных в этот период, — графические портреты (портрет Элеоноры Дузе, 1891).

Живопись Репина, ставшая вершиной русского искусства, оказала большое влияние на многих мастеров. Среди его учеников такие известные художники, как И. И. Бродский, И. Э. Грабарь, Д. Н. Кардовский, Б. М. Кустодиев и др.

В творчестве *Василия Ивановича Сурикова* (1848–1916) историческая живопись обрела свое современное понимание.

Как никто другой он смог проникнуться мятежной душой русского человека, показать ее сущность и запечатлеть ее на полотне. Пафосные картины живописца не только воспроизводят какие-либо моменты исторического прошлого России, но и отражают истинный дух русского народа, его удаль, сильный характер, волю и стремление к свободе.

Творчество Сурикова стало своеобразной вехой в истории развития русского живописного искусства. Знаменитый художник признан родоначальником такого жанра в исторической живописи, как *народная реалистическая трагедия*. Во многом ее появление было обусловлено сложившейся в России во второй половине XIX в. общественно-политической ситуацией, которая характеризовалась усилением царской власти и народного гнета. Это не могло не породить волнения и протесты в народной среде. Вторая половина XIX столетия отмечена историками как бурное время, период ломки традиций и постепенного разрушения прежней государственной системы.

Изменения в жизни общества не могли не затронуть сердца мастеров различных видов искусства. Многие русские живописцы обращались к теме исторического прошлого России и ее народа. Однако у Сурикова она звучит наиболее ярко и выразительно. Его полотна изображают не только далекое прошлое русского человека, но и его настоящее: мятежный дух, стремление во что бы то ни стало отыскать истину, удаль,



свободолюбие. Картины мастера необычайно пафосны. Они отражают патриотизм автора, а также его веру в духовные силы народа.

В. И. Суриков родился 24 апреля в сибирском городе Красноярске, в семье мелкого служащего. Историки утверждают, что предки Сурикова поселились в Сибири еще в XVI в., бежав с Дона с отрядом Ермака. Воспитывался Суриков в патриархальной среде старинного казацкого рода.

В то время на востоке не было еще железных дорог, а Сибирь, словно высоким забором, была отделена от Европы цепью Уральских гор и таежными, непроходимыми лесами. В сибирских поселениях текла размеренная, неторопливая жизнь, и сибиряки с неохотой принимали новинки европейской цивилизации. В своих воспоминаниях художник так описывает уклад жизни сибирских сел: «Старый дом помню. Двор мощеный был. У нас тесаными бревнами двор мостят. Там самый воздух казался старинным. И иконы старые, и костюмы.» А в одном из писем он признается: «Идеалы исторических типов воспитала во мне Сибирь с детства, она же дала мне дух, и силу, и здоровье».

Особое впечатление производили на юношу сибирские песни и обряды. А открытые лица сибиряков, выражавшие силу, волю, смелость и непоколебимость, помогли уже зрелому мастеру познать русскую душу и отразить ее на полотне.

Не менее яркое впечатление произвела на молодого художника и сибирская природа. Под руководством первого учителя — Н. В. Гребнева — Суриков создавал пейзажи, передающие лиричный характер русской природы. К раннему периоду творчества относится и создание молодым живописцем ряда ярких и необычных по цветовому решению икон.

В 1868 г. Суриков покинул родину и отправился в северную столицу, признанный центр русского искусства — Петербург. Там он поступил в Академию художеств, где за весь период учебы проявил себя старательным и талантливым учеником. Педагоги Сурикова отмечали смелую композицию, красочность и динамизм произведений молодого художника. Именно способность верно передавать характер сюжета и целесообразно выстраивать фигуры стала причиной закрепления за Суриковым прозвища «композитор».

Уже во время учебы в академии в полотнах живописца проявились черты, которые в будущем составят основу его художественной манеры. Прежде всего к ним относятся содержательная наполненность произве-

дения и драматизм действия, запечатленного на полотне. Эти особенности в дальнейшем станут характерными и отличительными для всего творчества художника.

Одной из ярких работ Сурикова в период ученичества стала картина «Милосердный самаритянин», написанная в 1847 г. (ныне хранится в Красноярском краевом музее) и удостоенная второй золотой медали. Темой произведения является евангельская притча, рассказывающая о том, как раненному разбойниками иудею оказали помощь иноверец-самаритянин и его слуга, в то время как священнослужитель, равнодушно окинув взглядом умиравшего, прошел мимо.

Уже тогда талант Сурикова выразился во всей полноте. Известная ученикам всех художественных школ библейская тема-шаблон под кистью молодого художника была одухотворена идеей равенства всех людей, живущих на земле, человеческого милосердия, сострадания и сочувствия.

Среди академических картин художника необходимо выделить «Вид памятника Петру I на Исаакиевской площади в Петербурге», работа над которой была завершена в 1870 г. Эта картина была написана вне обязательной программы, а потому наиболее точно отражает устремления молодого мастера. Полотно интересно не только живописной идеей — желанием перенести на холст живой лунный свет и искусственный свет фонарей. Особый характер придает ему выбранная автором тема. Обращение к противоречивому образу великого реформатора Петра I не случайно. Вероятно, уже в то время Суриков приходит к мысли создать полотно, которое отобразило бы переломный период в жизни русского народа, т. е. такой момент, когда обнажаются человеческие страсти и чувства.

Суриков окончил академию в 1875 г. Его конкурсной работой стала картина «Апостол Петр объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, сестры его Береники и проконсула Фесть». Особое впечатление производило стремление автора передать внутреннее состояние героев. Однако сама тема мало интересовала художника, поскольку он видел целью своего творчества передать характер русского народа в освещении каких-либо исторических событий.

После окончания Академии художеств, где Суриков получил звание «классного художника первой степени», живописец отправился в Москву. Там он получил заказ на оформление храма Христа Спасителя. Результатом его труда стало появление серии монументальных произведений, объединенных общим названием «Вселенские соборы».



Необходимо отдельно сказать, что представленные композиции стали единственными в своем роде за весь период творчества мастера. Работая над ними, Суриков преследовал лишь одну цель — заработать денег, с тем чтобы в дальнейшем всерьез заняться живописью. «Чтобы стать свободным и начать свое», — говорил он в то время.

Древняя русская столица особенным образом повлияла на развитие творчества художника. Старинные улочки и постройки, Красная площадь, Лобное место — все это поражало воображение мастера, заставляло размышлять над событиями прошлого.

В 1878 г. благодаря заработанным деньгам и находясь под впечатлением от величия старого града Москвы, Суриков начал работу над масштабным историческим полотном, получившим впоследствии название «Утро стрелецкой казни».

Впервые картина была представлена в 1881 г. на выставке Товарищества передвижных художественных выставок. Именно там на полотно обратил внимание Третьяков. Вскоре коллекционер выкупил его и поместил в одном из залов своей галереи.

Сам художник определял характер картины как «торжественность последних минут». Главным героем живописной исторической трагедии стал народ. Уже появившись на первом показе, произведение привело зрителей в восхищение новизной замысла и художественным своеобрази-

*В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент*



ем авторской манеры письма. На полотне изображена толпа людей. Ее монолитность как бы повторяют спаянные воедино части показанного чуть поодаль собора Василия Блаженного.

Контраст с народной толпой составляет возглавляемая самим Петром группа царедворцев, позади которой виднеются виселицы, уводящие взгляд зрителя в глубину пространства. Эта группа стоит в композиции обособленно, и не она является средоточием интереса художника.

Более всего автора занимает размещенный в центре композиции образ стрельца, приговоренного к смерти. Он прощается с народом, низко склонив голову. Именно фигура стрельца призвана завершить трагическое действие, развернувшееся на полотне.

Не менее интересным является и образ маленькой девочки, которая, кажется, обращается к зрителю и молит его об участии.

Контраст является основным приемом художественной техники живописца. Его могут составлять как разнохарактерные детали композиции, так и используемые краски. Все это вместе и создает общий сюжет картины. Траурная, мрачная завеса покрывает Красную площадь, однако в темные тона стремительно врываются яркие краски одежд, едва заметные, мерцающие огоньки зажженных свечей, белые рубашки привезенных на казнь стрельцов. С фотографической точностью воспроизведены тяжелые повозки, каменные стены построек, мимика, жесты и движение человеческих фигур. Все это придает картине динамизм и необычайную выразительность.

Каждый образ, выведенный на полотне, оттачивался мастером в подготовительных этюдных зарисовках. Суриков писал своих героев с натуры, то есть с реально существовавших людей, лица которых, по мнению живописца, в наибольшей степени соответствовали задуманному им образу. Так, чернобородый стрелец был списан с дяди художника, Степана Федоровича Торгошина, а старец — с семидесятилетнего ссыльного, как-то раз проходившего мимо живописца по улице. Могильщик Кузьма с московского кладбища послужил прообразом для рыжего стрельца. Суриков еле уговорил его тогда позировать.

Все образы, представленные на холсте, выразительны, обладают огромным потенциалом внутренней силы и энергии, их отличает реалистичность и художественная правдивость.

Особенно колоритны образы стрельцов, выражающих мужество и непреклонность. Им не страшна виселица. Спокоен и тверд в своем решении седой старец. Мрачен и задумчив, но также непоколебим чернобородый стрелец. А рыжий бунтарь со связанными руками полон решимости, он не смирится со своей участью, не покорится судьбе и, кажется, готов броситься на победившего их царя, чтобы гневно бросить ему в лицо: «Посторонись, царь, здесь мое место!»



Не менее ярки и женские образы. Кажется, вот-вот замертво падет на землю от горя и скорби рыдающая жена стрельца. А у старухи-матери даже не хватает сил на то, чтобы проливать слезы и взывать к человеческой справедливости. Все слезы давно уже выплаканы. Она в изнеможении опустилась на землю, и лишь остановившийся взгляд выдает ее горе.

Монументальное полотно «Утро стрелецкой казни» отражает один момент в русской истории. Однако нельзя говорить о том, что сюжет сводится лишь к показу исторического события. Авторская идея намного сложнее и масштабнее. Стремлением Сурикова является не только вынести на полотно рассказ о казни стрельцов, но и отразить народный бунтарский дух, роль народа в развитии отечественной истории и освободительной борьбе.

Следующей значительной работой художника стала картина «Меншиков в Березове», написанная в 1883 г. и представленная зрителю в том же году на XI выставке передвижников. Оригинальная для того времени художественная манера письма, а также тема произведения повергли в недоумение многих знатоков живописи. Тем не менее были и такие, кто по достоинству смог оценить талант и мастерство художника. М. В. Нестеров в «Давних днях» так описывал свое впечатление от картины «Меншиков в Березове»: «„Меншиков" из всех суриковских драм наиболее „шекспировская" по вечным, неизъяснимым судьбам человеческим. Типы, характеры их, трагические переживания, сжатость, простота концепции картины, ее ужас, безнадежность и глубокая, волнующая трогательность — все, все нас



*В. И. Суриков. Меншиков в Березове. Фрагмент*

восхищало...». Тематически «Меншиков в Березове» является своеобразным продолжением предыдущего полотна и представляет сподвижника царя Петра — Александра Даниловича Меншикова, сосланного иностранными временщиками.

Серьезные подготовительные работы предшествовали написанию картины. Так, Суриков побывал в имении Меншикова, что в Клинском уезде. Оттуда он привез маску, с которой и был сделан первый набросок лица главного героя.

Однако художнику-реалисту показалось недостаточным просто скопировать внешний облик Меншикова. Довершить образ должен был внутренний свет, огонек души. Тогда художник стал всматриваться в лица прохожих на улице. Наконец необходимый образ был найден. Как-то раз, в один из дождливых дней, впереди себя Суриков увидел шагавшего по тротуару высокого мрачного господина в черной шляпе, из-под которой выбивались непокорные пряди седых волос. Художник обогнал его и, заглянув ему в лицо, обрадовался. Перед Суриковым была почти точная копия того Меншикова, образ которого он создал в своем воображении.

Суровый господин, оказавшийся старым холостяком и учителем в отставке, долго не давал согласия позировать. Однако многочисленные попытки Сурикова уговорить его побыть несколько часов в образе знаменитого Меншикова вскоре увенчались успехом.

Образ старшей дочери сподвижника Петра был списан художником с супруги, Марии.

Полотно «Меншиков в Березове» не выражает какое-либо драматическое действо. Напротив, картина внешне статична. Все герои сосредоточены вокруг стола и слушают чтение младшей дочери и сестры. Передача внешнего движения в данном случае не является художественной задачей автора. Наиболее важным для Сурикова было показать внутреннее движение, динамизм душевных переживаний героев.

Кажется, огромной фигуре Меншикова мало того пространства, в которое он был заключен по жестокой воле рока. Его суровое, волевое лицо выражает одновременно гнев и бессилие перед судьбой и людьми, распорядившимися его жизнью. Однако изменить что-либо уже не в силах Меншикова. Лишь бессильная злоба и мысли о произошедшем заставляют его сжимать пальцы в кулак.

По характеру образ Меншикова близок к героям «Утра стрелецкой казни» — стрельцам. Сподвижника Петра отличает та же физическая



стать и мощь, недюжинная сила духа, непокорность, стремление к борьбе. Меншиков стал своеобразным подтверждением раз и навсегда выбранного художником идеала русского человека, непоколебимого мятежника и бунтаря, способного вершить историю.

Изображенный на полотне Меншиков не сломлен, его буйная душа жива. Все личное и мелкое отступило для него на задний план. Теперь его мучают мысли о настоящем и будущем России и ее народа. Позднее образ, созданный Суриковым на полотне «Меншиков в Березове», стали считать одним из самых сложных и реалистичных в истории русской живописи.

В этой работе художник предстает мастером композиции. Укутавшись в теплую шубу, сидит у ног Меншикова старшая дочь. Печальный, скорбный взгляд, неподвижность — все говорит о том, что мысли и душа девушки далеки от старого березовского домика. Так же задумчив и неподвижен сын Меншикова. Единственным светлым фрагментом в композиции является младшая дочь сподвижника Петра, с наслаждением читающая книгу. Особая трагическая напряженность в картине создается за счет верно подобранных тонов. Резкий контраст темного и светлого задает особое настроение, наводит зрителя на мысли о трагичности и зависимости человеческой судьбы, механизма государственной машины и истории в целом от внешних обстоятельств.

В композиции звучит несколько тем. Одна из них — личная психологическая драма отдельно взятого человека, пострадавшего в результате политического переворота.

Другая тема несколько шире. Ее можно обозначить как «историческая судьба России». Произведение Сурикова правдиво отображает Петровскую эпоху. Реалистичными являются не только детали быта, но и сам образ главного героя. Меншиков изображен художником как яркая, мужественная, полная жизненной энергии личность, способная самостоятельно проложить себе путь к поставленной цели. Именно его фигура призвана выразить дух того полного противоречий времени, когда простой человек из народа мог оказаться на вершине власти.

Одновременно образ сподвижника царя олицетворяет и эпоху многочисленных дворцовых переворотов, когда судьба влиятельного царедворца за один день могла измениться, низвергнув человека с вершин славы в полную нищету и одиночество.

Каждый из показанных на полотне героев погружен в собственные мысли. Их задумчивые взгляды заставляют зрителя не только размыш-

лять об отдельно взятой человеческой судьбе, но и думать о закономерностях исторического развития страны.

В 1883 г. полотно «Меншиков в Березове» было выкуплено Третьяковым. На вырученные деньги Суриков смог с семьей выехать за границу. Он посетил Берлин, Дрезден, а зимой 1883 г. жил во французской столице. Летом 1884 г., заехав по пути в Вену, художник возвратился на родину.

Главной целью поездки за границу было знакомство с творчеством мастеров живописи. По возвращении в Россию Суриков написал своему учителю П. П. Чистякову несколько писем, в которых восхищался мастерством Веронезе, Тициана, Рафаэля, Тинторетто и Веласкеса, умеющих не только точно воспроизводить на полотне увиденное, но и переносить на холст внутреннее состояние объектов действительности.

Видимо, знакомство с классиками европейского искусства не прошло для русского живописца даром. Находясь в Неаполе, Риме, Помпеях и Флоренции, Суриков писал работы акварелью. Одна из них — «Из римского карнавала» — появилась в 1885 г. на XIII выставке передвижников.

Тогда же, во время пребывания за границей, художник замышляет написание монументального исторического полотна, посвященного боярыне Морозовой. Работа над картиной началась в 1884 г., а была завершена в 1887 г. Первый ее показ состоялся в 1887 г. на XV Передвижной выставке. Почти четыре года мастер трудился над созданием полотна, которое не может не поражать зрителя своим динамизмом, выразитель-

*В. И. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент*





ностью и реалистичностью изображенного события. Главная героиня драматического живописного действа — боярыня Морозова. Феодосия Прокопиевна была женщиной энергичной, целеустремленной, с сильной волей. Она рано овдовела и с тех пор вела жизнь страстной поборницы традиций старой церкви.

Происходили описываемые события в середине XVII в., в 1655 г., — в тот период времени, когда патриарх Никон начал проводить реформирование Русской церкви. Естественно, были и те, кто оказался недоволен подобными изменениями. Так возникло раскольничество. Вплоть до конца XVII столетия движение поддерживало активную связь с народом. Тогда российское правительство приняло решение начать преследование раскольников.

Жестоко пострадала от тех гонений и боярыня Морозова, принявшая незадолго до описываемых событий от раскольничьего старца монашество. Никто и ничто не могло заставить непокорную и гордую женщину изменить свое решение и принять новую церковь. Тогда власти заключили Морозову в Боровской острог, где она и скончалась в 1672 г., приняв голодную смерть.

Что же предстает перед зрителем на полотне? Ясным зимним утром по снежным сугробам везут в санях боярыню Морозову. Руки ее скованы тяжелыми железными цепями, но дух ее не сломлен, душа ее жива. Женщина высоко вверх подняла правую руку и, сложив двоеперстие, как бы одновременно благословляет и призывает окруживший ее народ к борьбе. Страшен фанатичный взгляд ее запавших от долгих мучений глаз. Вся ее фигура выражает решимость и готовность идти на смерть ради идеи.

Образ главной героини является центральным в композиции, однако он не заслоняет собой народ, представленный десятками лиц. Напротив, с одной стороны, он дополняет образ народа, а с другой стороны, народная толпа как бы включает его в свой круг, делая образ цельным и завершенным. Подобное построение композиции, определенное размещение отдельных деталей помогает автору решить поставленную перед ним задачу — соединить героя и народ, личность и толпу. Все образы составляют единую картину. Все они оказываются подчинены авторской идее — показать историческое событие.

Несмотря на то что народная масса монолитна, ни один образ не обезличивается. Каждый из героев картины выражает свои собственные

мысли и чувства, навеянные происходящим. Вот священнослужитель, с довольной ухмылкой провожающий сани с закованной в цепи Морозовой. А вот юродивый, бессознательно вторящий жесту раскольницы. Рядом с ним странница, преклонившая колени перед бесстрашной пленницей. Сжав руки, бежит за дрогами княгиня Урусова — сестра и сподвижница Феодосии Прокопиевны.

Суриковская толпа подобна многоголосному хору, где любой отдельный голос важен и несет свое самостоятельное значение. Каждая деталь композиции выполняет свою функцию, но в целом они образуют общую гармоничную картину, выражающую художественный замысел живописца.

Суриков выступил истинным мастером колористики и композиции. Полотно написано с использованием всей гаммы цветов: от черного до белого. Изображенная в черных тонах фигура главной героини, размещенная на фоне белой заснеженной дороги, несет значение скорби, печали и трагичности человеческого существования. Выписанная же яркими красками народная толпа, напротив, призвана выразить жизнеутверждающие начала, а также победу добра над злом, разума над предрассудками, справедливости над самодурством власть держащих.

Образы, созданные художником, подвижны и реалистичны. Динамика создается в композиции посредством нескольких приемов: сгущением красок от переднего плана к заднему, диагональным построением картины, а также нарастающим движением фигур, направленным от правого края композиции к центру.

Автор полотна предстает перед зрителем мастером исторической живописи. Старая московская улочка, старинные национальные костюмы — все подчинено художественной идее: передать атмосферу давно минувших времен.

Написанию полотна предшествовала долгая подготовительная работа. Первый эскиз к «Боярыне Морозовой» появился еще в 1881 г. Он отличался от окончательного варианта мрачностью и скупостью выбранных красок. Кроме того, фигура главной героини была размещена не на одной из московских улиц, а в Кремле. Женщина подняла вверх левую руку, призывая тех, кто находится в здании. В эскизе Морозова обращается к царю Алексею Михайловичу, но не к народу.

Однако первоначальный вариант картины вскоре был отвергнут Суриковым. На то было несколько причин. Во-первых, композиция казалась автору неудавшейся и статичной, тогда как, по мнению художника, основным



требованием жанра исторической живописи прежде всего был динамизм. Во-вторых, основной конфликт эскиза можно было определить как столкновение личности и государя. При этом народ становился второстепенным героем. Однако для Сурикова важнее всего было показать русский народ, его самобытный характер, устремления и внутренний мир.

Позднее художником было написано еще немало эскизов, прежде чем был найден тот последний вариант, который и лег в основу существующей поныне картины.

Почти все персонажи полотна были списаны Суриковым с натуры. Так, прототипом образа девушки в толпе стала Сперанская, которая в год написания «Боярыни Морозовой» готовилась принять монашеский обряд.

Найти нужный образ для картины помогали художнику и воспоминания. Как-то раз, будучи восьмилетним мальчиком, Суриков отправился в город. Подвезти его взялся дьячок Варсонофий. Сели путешественники в сани и поехали. Однако около винной лавки дьячок остановил лошадь. Вышел он из трактира с большой бутылью, наполненной мутноватой жидкостью. Варсонофий передал вожжи мальчику, а сам уселся в сани и всю ночь потягивал из добытой у трактирщицы бутыли. В городе они были рано утром. Прохожие не могли без смеха смотреть на ехавшего в санях в обнимку с огромной бутылью священнослужителя с растрепанной бороденкой и смешными косицами.

Тот дьячок накрепко запомнился юному художнику. Его-то и воплотил уже зрелый мастер в образе священника, представляющего официальную церковь, на полотне «Боярыня Морозова».

Долгое время художник не мог отыскать женщину, лицо которой помогло бы живописцу воссоздать образ главной героини, боярыни Морозовой. Пришла на память ему родная тетка, Авдотья Васильевна, староверка. Однако не ее лицо запечатлено на картине.

Была у художника знакомая старушка, Степанида Варфоломеевна, из старообрядцев. Сначала она с семьей жила в Медвежьем переулке, а позднее их изгнали, и они вынуждены были поселиться на Преображенском кладбище. Вот там-то и нашел Суриков свою «боярыню Морозову». В одном из писем художник вспоминал о том, что как только он поместил в картину лицо Степаниды Варфоломеевны, композиция обрела завершенный и гармоничный характер.

Необходимо сказать отдельно, что эскизные работы Сурикова отличаются цельностью. Они представляют собой отдельное произведение,

выполненное художником с тем же усердием и внимательностью к каждой детали, что и монументальное полотно.

До сей поры этюд с изображением головы боярыни Морозовой считается одной из наиболее удачных работ мастера и истинным шедевром мировой живописи. Он и сейчас хранится в семейном музее живописца. Рассказывают, будто кто-то из влиятельных князей пожелал приобрести в личную коллекцию этот этюд. Однако художник категорически отказался продать свою работу, гордо сказав: «Денег у вас, князь, не хватит».

Яркий образ юродивого был списан с базарного торговца. Художнику едва удалось уговорить его позировать. Однако нужно отдать дань справедливости и отметить старание натурщика. Несколько часов он просидел на осеннем снегу в одной холщовой рубахе, прежде чем живописец перенес его лик на холст.

В «Боярыне Морозовой» Суриков выступает и как мастер пейзажа. Глядя на картину, зритель почти реально начинает видеть этот бело-голубой снег под полозьями саней, движение полупрозрачного воздуха и небо в синеватой дымке.

«Боярыня Морозова» стала для Сурикова этапной работой, ознаменовавшей период его творческого расцвета. Автор сумел найти такие приемы и способы передачи действительности, которые помогли ему решить поставленную задачу: показать единство личного и общественного, частного и общего, детализации и обобщения.

Кроме того, картину можно назвать своеобразной мудрой книгой, повествующей о русской жизни и природе русской души. Наряду с этим, живописец поднимает проблемы, касающиеся не одной только нации, но также и всего человечества. Происходит это не в открытой, а в завуалированной форме — через показ русского исторического события. Выбор мастера не случаен, ведь он творил в эпоху, когда общечеловеческое могло быть заявлено в искусстве только посредством частного, национального.

1888 г. стал трагичным для великого художника. Внезапно скончалась его жена, Елизавета Августовна. Ее погребли на Ваганьковском кладбище. Панихида состоялась 11 апреля.

Смерть жены стала настоящим горем для живописца. В одном из писем брату, датированном несколькими днями после похорон, он писал о том, что жизнь стала для него бессмысленной и ненужной. Именно к этому периоду относится создание, пожалуй, самого трагичного полотна кисти Сурикова, впоследствии получившего название «Исцеление слепого». В то время родственники живописца всерьез обеспокоились его душевным состоянием. Вскоре мать пригласила сына к себе. В 1889 г. Василий Иванович решает перебраться вместе с детьми в Красноярск.



Стены родного дома и окрестные пейзажи очень скоро вернули Сурикову спокойствие. Он смирился с внезапной гибелью жены и начал работать над новыми картинами.

В 1890 г. Суриков возвращается в Москву. А спустя год на очередной выставке появляется его полотно «Взятие снежного городка».

На полотне изображен фрагмент народного игрища — взятие городка. Во времена Сурикова эта игра сохранилась лишь в Сибири. Однако ученые утверждают, что когда-то «городки» устраивали и в европейских районах России, а связаны они были, возможно, с языческим праздником — проводами Масленицы.

На протяжении всей масленичной недели на замерзших сибирских реках и речушках возводили снежные крепости. В Прощеное воскресенье народ собирался на реке. Желавшие участвовать в игре делились на две команды: защитники города и нападающие. Защитники должны были палками и хворостинами отгонять нападавших затем, чтобы они не взяли «город» и их кони не смогли преодолеть ледяную стену.

Впервые картина «Взятие снежного городка» появилась в 1891 г. Так же как и появлению других полотен, созданию этой картины предшествовала огромная работа. Основой для сюжета стали детские воспоминания Сурикова. Однако одних только картин из прошлого, возникавших в сознании художника, было недостаточно. Тогда Суриков решил воссоздать игрище в реальной действительности. Спустя некоторое время жители окрестных деревень за три ведра водки любезно согласились позировать живописцу и разыграть перед ним «городки».

Самым трудным моментом в работе для художника стало перенесение на полотно стремительного движения коня, несущего всадника через ледяную стену. Не один раз пришлось воздвигать во дворе маленький «городок», прежде чем живописцу удалось запечатлеть тот миг, когда лошадь грудью разбивала снежную стену.

Картина «Взятие снежного городка» по характеру является самым жизнерадостным и жизнеутверждающим полотном среди всех работ Сурикова. Живописец использовал самые светлые и яркие краски. Образы, представленные на полотне, призваны выражать веселье, радость, рус-

скую удаль и широту души. Пожалуй, ни в одной из более поздних работ художника русский характер не был раскрыт с такой полнотой. Все изображенные на картине участники действа целиком отдаются игре и безудержному веселью. Даже проезжающим мимо трудно удержаться, чтобы не вступить в игру и не ринуться, взяв хворостину, на «нападающего». Кажется, они вот-вот сойдут с саней и присоединятся к игрокам.

По праву время создания и появления на выставке картины «Взятие снежного городка» можно считать периодом второго рождения художника. «Необычайную силу духа я тогда из Сибири привез», — говорил в то время Суриков. Действительно, родина дала ему новые силы для того, чтобы возвратиться к творчеству и начать работу над воплощением на холсте нового исторического сюжета.

На этот раз темой картины стало русское освободительное движение, возглавляемое Ермаком. На полотне Сурикова «Покорение Сибири Ермаком» представлена последняя батальная схватка Ермака с Кучумом, имевшая место в октябре 1851 г.

Ермак показан художником как народный герой. Он, несомненно, находится в центре внимания зрителя, однако не отделяется от своих сотоварищей. Лишь все они вместе представляют собой спаянный отряд, способный нанести сокрушительный удар какому угодно врагу. Образы, созданные на полотне, представляют собой типичные для Сурикова характеры. Его герои — это мужественные, подчас суровые, смелые и волевые люди огромной силы духа и тела.

Впечатление динамизма и выразительности того, что происходит между людьми, усиливается в картине за счет пейзажных фрагментов. Сумрачный октябрьский день, помутневшая вода в реке, желто-серый берег и осеннее сероватое небо — каждая деталь пейзажа, оказывающаяся прочно спаянной с героями картины, усиливает драматизм изображенного на холсте действия.

На картине показан решающий момент битвы. Живописец не сомневается в том, кто выйдет победителем, — конечно же, вольные сердцем и борющиеся за правое дело, за свободу. Вот уже распадаются ряды кучумовцев, а кто-то из них даже развернул коня, направляясь к виднеющемуся вдалеке городу.

Почти сразу же после появления на выставке «Покорение Сибири Ермаком» было признано лучшим живописным батальным произведением русского национального и мирового искусства.



В 1899 г. на XXVII выставке передвижников появилось еще одно историческое полотно Сурикова — «Переход Суворова через Альпы в 1799 году». Многое в картине не понравилось тогда современникам художника. Так, Лев Толстой был возмущен тем, что конь под Суворовым горячится, тогда как на самом деле в подобной ситуации он обычно, напротив, шагает очень осторожно. Не пришлась по нраву писателю и расстановка солдат на полотне (ряды гвардейцев перемешаны с казаками). В действительности, утверждал Толстой, в походе солдаты идут строгими колоннами, распределившись по группам. «Но так красивее», — возражал художник и был прав.

Тем не менее не красота была главной целью работы живописца. Более важным для него оказалось стремление показать движение солдат, идущих по заснеженным горам по приказу полководца. Кроме того, автор желал изобразить не реальное событие из прошлого, а нечто несоизмеримо большее: храбрость и беззаветную преданность своему долгу русских солдат.

В начале XX столетия Сурикова особенно стала привлекать тема народного движения. Ее воплощение можно найти в ряде работ. Прежде всего необходимо упомянуть эскизы к полотну «Красноярский бунт в 1695 году». К сожалению, картина так и осталась незавершенной, а о масштабе и мастерстве неоконченного холста можно судить лишь по оставшимся наброскам и эскизным рисункам.

*В. И. Суриков. Степан Разин*



В конце 1906 г. на XXXV выставке передвижников была показана картина Сурикова, которая получила название «Степан Разин». Работа над полотном велась на протяжении пяти лет, с 1901 по 1906 г. В 1911 г. полотно демонстрировали на Римской международной выставке. За эти годы, с 1907 по 1911 г., картина претерпела некоторые изменения. В одном из писем художник писал: «..усиливаю тип Разина. Я ездил в Сибирь, на родину, и там нашел осуществление мечты о нем.»

На полотне перед зрителем предстает поэтический образ народного героя. Он задумался о чем-то. Задумчивы и его сотоварищи. Степан Тимофеевич таит в душе великий и праведный гнев на власть держащих, он радеет за судьбу народную, горько видеть ему мучения людей.

Однако далеко не идеальными видятся автору освободители и народные заступники. Один из товарищей Степана держит в руке чарку. Он обращается к другу, предлагая тому залить вином тяжелые думы и печаль. Другой сподвижник Разина спит глубоким сном, однако в его фигуре ощущается огромная сила, которая может сломить все преграды, что встают на пути.

Глубокая философская мысль выражена автором на полотне «Степан Разин». Живописец размышляет о судьбе народа и тех, кто вставал на его защиту. Художника, безусловно, волнуют и причины поражения освободительных движений прошлого. Люди, возглавлявшие их, не находили истинных путей изменения государственного устройства, а потому были обречены на гибель.

Последним завершенным полотном Сурикова стало «Посещение царевной женского монастыря», появившееся на выставке в 1912 г. На протяжении всего творческого пути живописец обращался и к жанру портрета. Среди подобных его работ необходимо отметить автопортреты, а также такие полотна, как «Сибирская красавица» (портрет Е. Рачковской) и «Гороженка» (портрет А. И. Емельяновой).

Василий Иванович Суриков скончался 29 (16) марта 1916 г., оставив потомкам плоды своего творчества. Основным достижением Сурикова специалисты-искусствоведы считают создание жанра реалистической трагедии в живописи. Со всей полнотой и правдой полотна великого мастера отражают характер русского народа, его прошлое и настоящее. Героизм образов и патетика содержания, динамизм действия и глубина характеров, реализм и поэтичность — вот основные черты художественной манеры Сурикова.



В последней трети XIX в. многие художники обращались к теме «История и народ», используя в произведениях реальные исторические сюжеты.

Среди подобных живописцев прежде всего необходимо назвать такую достаточно противоречивую натуру, как *Валерий Иванович Якоби* (1834–1902), который в период с 1870 по 1872 г. являлся активным участником выставок передвижников. Правда, с 1872 г., увлеченный идеями академизма, мастер работал в Петербургской академии художеств.

Лучшим произведением Якоби считается полотно «Артемий Волынский на заседании Кабинета министров», написанное в 1875 г. Автор изобразил суровые времена Бирона. Особенно выразительно удалось ему показать характеры самого Бирона и Волынского.

В 1878 г. появилась картина «Свадьба в ледяном доме на Неве при императрице Анне Иоанновне». Картина, так же как и написанная в 1872 г. работа «Шуты при дворе императрицы Анны Иоанновны», оказалась яркой, насыщенной самыми разнообразными оттенками палитры красок, однако была лишена главного — остроты идейного содержания.

В произведениях ряда живописцев историзм часто выражался в форме точного воспроизведения быта изображаемой эпохи. В этой связи особенно показательным явилось творчество *Александра Дмитриевича Литовченко* (1835–1890). С 1876 г. он был участником Товарищества передвижных выставок.

Наиболее яркой работой Литовченко стало полотно «Иван Грозный показывает сокровища английскому послу Горсею», завершенное в 1875 г. Главной задачей живописца стало стремление к детальному и точному воспроизведению быта XVI столетия. Образы, созданные автором в композиции, невыразительны и тусклы. Они являются скорее дополнением к предметам быта, показанным живописцем во всей своей красе: расписной посуде, нарядным одеждам, переливающимся всеми цветами радуги драгоценным каменьям.

В 60-е гг. XIX столетия особую популярность приобрели полотна *Николая Васильевича Неврева* (1830–1904). Среди картин исторического жанра необходимо выделить «Княжну П. Г. Юсупову перед пострижением», написанную в 1886 г. Автор передает в композиции противопоставление отдельной личности господствующей власти силе государственного владыки и его прислужников.

Созданные Невревым образы обладают яркостью и выразительностью. Столь же красочной и реалистичной представляет живописец и ок-

ружающую их действительность. Однако, несмотря на глубокий психологизм героев, художнику все же не удается полностью раскрыть природу исторического процесса.

В 1874 г. на одной из выставок Товарищества передвижников появилась картина *Иллариона Михайловича Прянишникова* (1840–1894) «В 1812 году». Работа над композицией продолжалась с 1868 по 1874 г. За это время художник создал множество этюдов, которые были так мастерски выписаны, что автор включил их в картину без каких-либо существенных изменений. На полотне представлена широкая, необъятная русская степь. Навстречу зимнему ветру движутся пленные французы, которых сопровождают мужики и бабы, вооруженные деревянными рогатинами.

Композиция Прянишникова стала новаторской для развития в живописи жанра исторической картины. Тогда впервые прозвучала тема героизма русского народа, его патриотизма и стремления во что бы то ни стало защитить родину от врагов.

Своеобразной вехой в истории развития исторического жанра в изобразительном искусстве второй половины XIX столетия стало полотно *Алексея Даниловича Кившенко* (1851–1895) «Военный совет в Филях в 1812 году». Композиция была завершена в 1880 г.

Основой для композиции Кившенко стал текст романа Л. Н. Толстого «Война и мир». Художник попытался скопировать идею писателя представлять прежде всего портретно-психологическое описание героя.

Написанию картины предшествовала долгая подготовительная работа, в ходе которой живописец собирал документальные материалы, повествовавшие о событиях того времени и людях, принимавших в них участие. Художник внимательно изучил сохранившиеся портреты Бенигсена и Кутузова, а впоследствии умело смог передать на полотне и их характеры. Композиция Кившенко патриотична, она выражает желание автора запечатлеть определенный момент истории, которую вершил народ и те, кому этот народ доверял свою судьбу. А потому выбор автора изобразить Кутузова был неслучаен. Ведь именно он, по словам Толстого, оказался избранным «главнокомандующим против воли царя и по воле народа».

Еще более глубокими по содержанию явились во второй половине XIX в. полотна передвижников, стремившихся создать драматичные композиции и яркие психологические образы.

В искусстве второй половины XIX в. народность становится единственным мерилом таланта и степени реалистичности художественного



изображения, причем в произведениях живописцев этого периода она могла быть выражена в какой угодно форме. Так, в 1850-х гг. мастера старались отразить на полотнах характерные черты быта и явлений, выхваченные из окружающей их действительности.

Как уже было сказано выше, в 1870-е гг. многие живописцы обратились к прошлому русского народа. Через реальное историческое событие прошлого, воспроизведенное на полотне, художники стремились передать основные черты характера русского человека и национальное своеобразие русского быта.

В те же годы появляется и новая форма фольклорной, легендарной живописи, родоначальником которой стал В. М. Васнецов. Именно он создал яркие народные образы, выразив в них поэтику русских сказок и эпоса.

*Виктор Михайлович Васнецов* (1848–1926) известен как мастер живописи, работавший в самых разнообразных жанрах: историческом, сказочном, бытовой картине, портрете, пейзаже. Однако наибольшей популярности художник добился именно в сказочном жанре. Среди его работ можно выделить не только станковые, но и монументальные произведения.

Васнецов пробовал свои силы и в качестве архитектора. Именно по его проекту в 1900–1901 гг. были оформлены фасад зданий знаменитых Третьяковской галереи и галереи Цветкова. В Абрамцеве и в настоящее время можно увидеть церковь, возведенную по рисункам знаменитого живописца. В подобных работах прослеживается смелое стремление автора синтезировать различные виды искусств. Его художественная манера многими чертами напоминает тот живой, живописный и причудливый русский стиль, который существует в искусстве и по сей день.

Кроме того, Виктор Михайлович писал иллюстрации и подготавливал декорации к ряду театральных постановок. Его оформление спектакля А. Н. Островского «Снегурочка» стало эпохальным для декорационного искусства. В 1885 г. художник возглавил группу живописцев, работавших над декорациями к операм «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова и «Русалка» А. С. Даргомыжского. Именно работам Васнецова суждено было вывести театральное искусство из рамок повседневности и рутины. Декорации художника внесли в театральное действо новое понятие — *художественная правда*.

Родиной великого художника было маленькое вятское село Рябово. Пейзажи окрестностей буквально завораживали юношу своей неповтори-

мой красотой. Позднее Васнецов так описывал природу Вятской губернии: «Местность была живописна и разнообразна... С высоты холмов открывались горизонты на десятки верст..., Между полями росли гиганты ели и пихты — свидетели дремучих лесов, когда-то покрывавших эту местность... Поражали великаны ели, поваленные бурелом, мягкие подушки мха и пни обхвата в два».

С детства Васнецов мечтал стать художником, чтобы на полотне отразить всю красоту и величие русской природы и изобразить характер русского человека. Первые уроки живописи он брал у вятских мастеров и одновременно учится в Вятской духовной семинарии. Одной из его первых работ стали росписи стен вятского собора.

В 1867 г. Васнецов покидает родину и отправляется в Петербург. Там он поступает в Рисовальную школу, открытую при Обществе поощрения художников. Его учителем, познакомившим юношу с основами ремесла, а также историей мирового и русского искусства, стал И. Н. Крамской.

После окончания Рисовальной школы, в 1868 г., Васнецов становится учеником Петербургской академии художеств. Его учителями тогда были признанные мастера живописи: П. В. Басин, В. В. Верещагин и П. П. Чистяков. Последний оказал особенно сильное влияние на формирование индивидуальной манеры письма молодого художника.

Еще во время учебы в академии Васнецов создает ряд жанровых картин, главными героями которых являются типические народные характеры, а главной темой полотен становится жизнь простого народа в ее обыденном проявлении. Именно тогда появляются такие работы, как «Купеческое семейство в театре», «С квартиры на квартиру», «Балаганы в окрестностях Парижа» и «Книжная лавочка». Автор стремится показать без прикрас и идеализации обычную жизнь крестьян и простых горожан.

К 1879 г. относится создание полотна «Преферанс», которое завершило первый, ученический, этап творчества Васнецова. Уже в этой картине видна рука мастера, умеющего тонко и верно передать поэтику действительности. С появлением «Преферанса» искусство реализма приобретает иную наполненность и новое значение. С этого времени Васнецов постепенно отходит от повседневности и изображения реальной жизни без прикрас с ее горем, мещанскими заботами и мелкими переживаниями.

В 1878 г. художник переехал в столицу, где познакомился с С. И. Мамонтовым и смог войти в знаменитый Абрамцевский кружок. В разное время в собраниях кружка участвовали такие талантливые мастера кисти, как И. Е. Репин, В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова, братья Коровины, М. В. Нестеров, И. И. Левитан, В. А. Серов, М. А. Врубель, А. Я. Головин. Все они ратовали за новое, чистое и светлое искусство, полное лирики и верное складывавшимся веками традициям национального народного творчества. Более того, члены Абрамцевского кружка видели природу искусства в синтезе самых разных форм художественного изображения действительности.



В период с 1878 по 1881 г. художник работает над заказом, сделанным Мамонтовым. Он расписывает стены одной из комнат управления Донецкой железной дороги. Именно так на свет появляются росписи Васнецова: «Три царевны подземного царства» (1879), «Ковер-самолет» (1880) и «Бой скифов со славянами» (1881).

Названные выше произведения отличались от установленного традицией характера станковых работ прежде всего манерой исполнения. Автор стремится создать монументальное, декоративное впечатление. Это подтверждают используемые Васнецовым светлые и яркие тона, небольшое по размеру пространство, особая пластика форм и светотеневое решение композиции. Росписи не сразу были приняты и поняты современниками художника. В то время нередки были упреки, направляемые в сторону автора, по поводу его стремления уйти от реальной действительности и жизни многострадального русского народа, прикрывшись фольклорными мотивами. Тем не менее сам живописец не раз говорил о том, что подобный путь развития его творчества — явление вполне закономерное. Это не измена своим прежним взглядам и мыслям, а, скорее, осуществление давней мечты выразить русскую душу и показать жизнь народа посредством образов и мотивов, издавна бытовавших в фольклоре и эпосе.



*В. М. Васнецов. Ковер-самолет*



*В. М. Васнецов. После побоища Игоря Святославича с половцами*

Васнецов утверждал: «Противоположения жанра и истории в душе моей никогда не было, а стало быть, и перелома или какой-нибудь переходной борьбы во мне не происходило». Действительно, еще в 1871 г., во время учебы в Академии художеств, Васнецов пишет картину, названную затем «Витязь». А в 1876 г. появляются первые эскизы к полотну «Богатыри», работа над которым будет завершена только в 1898 г.

В 1880 г. художник завершает работу над картиной «После побоища Игоря Святославича с половцами», тема которой отражает содержание произведения древнерусской литературы «Слово о полку Игореве». Таким образом, Васнецов явился первым живописцем, привнесшим в изобразительное искусство традиции былинного жанра и народного героического эпоса. На зеленом необъятном поле лежат бездыханные тела русских воинов в ярких, нарядных одеждах. Они отдали свои жизни за Русь. И умудренный годами муж, и совсем юный мальчик, не испугавшись, приняли бой и сложили свои головы в степи. А над ними кружат в поисках легкой добычи ястребы. Зловещим, красно-желтым пламенем пылает раскаленная луна. Серое небо заволокли тяжелые тучи. Стонет мать-земля, она не в силах помочь человеческому горю..

Картина создавалась в то время, когда живы были еще воспоминания о боях на Балканах. Русская общественность была занята обсуждением именно этого события. А потому появление картины «После побоища Игоря Святославича с половцами» было негативно встречено многими служителями искусства. Так, например, В. В. Стасов обвинял Васнецова в отступлении от основ реалистического изображения действительности. Вероятно, слишком условным показалось ему содержание полотна.



Наряду с существованием резко отрицательных откликов о произведении, среди мастеров кисти были и те, кто почувствовал талант автора и понял художественный замысел композиции. Например, знаменитый живописец И. Е. Репин так отозвался о работе Васнецова: «Это необыкновенно замечательная, новая и глубоко поэтическая вещь. Таких еще не было в русской школе». Мастерство молодого художника смог разглядеть и П. П. Чистяков, бывший учитель Васнецова в Петербургской академии: «..В характере рисунка талантливость большущая и натуральность. Фигура мужа, лежащего прямо в ракурсе, — выше всей картины. Глаза его и губы глубокие думы наводят на душу. Я насквозь вижу этого человека; я его знал и живым; и ветер не смеет колыхнуть его платья полой; он и умирая-то встать хотел и глядел далеким, туманным взглядом..»

Действительно, композиция полна скорбного и торжественного величия воинской доблести. Сюжет полотна подобен неторопливому былинному рассказу, который воспевает храбрость русских воинов, их беззаветную преданность своей родине.

Но в связи с появившимися вокруг творчества Васнецова спорами возникает вполне закономерный вопрос: не теме ли битвы с врагом, битвы за правое дело и величия ратного подвига посвящали свои работы живописцы — современники Васнецова? Ответ может быть только утвердительным. Однако для выражения заданного сюжета каждый мастер использует свои, наиболее близкие ему по духу методы и приемы. Фундамен-



*В. М. Васнецов. Аленушка*

том для художественной манеры Васнецова являлась, как уже было сказано выше, народность, а также связанный с нею русский фольклор.

В 1881 г. появляется другая, не менее поэтичная, чем предыдущая, работа Васнецова «Аленушка». Долгое время считалось, что картина являлась своеобразной иллюстрацией к известной русской народной сказке. Однако такой взгляд на содержание композиции полотна характеризует его только лишь с одной стороны.

На самом деле тема «Аленушки» несколько шире и глубже. При более внимательном рассмотрении образ главной героини постепенно превращается из сказочного в реально существующий. И вот уже перед зрителем возникает не та Аленушка, что потеряла братца, а живущая на самом деле молодая девушка, присевшая на прибрежный валун, с тем чтобы поведать реке о своих печалях и выплакать все свое горе.

Композиция Васнецова, словно задушевная русская песня, плавно льется из самой глубины души автора, рассказывая о нелегкой судьбе девушки, для которой жизнь не «добра матушка», а «злая мачеха».

В картине «Аленушка» живописец предстает и мастером пейзажа. Картины природы на полотне нужны не только для создания фона композиции. Они имеют самостоятельное значение и играют важную роль в раскрытии темы произведения. У Васнецова происходит отождествление, слияние мира природы с тем или иным внутренним состоянием человека. Его пейзаж призван выразить самые сокровенные мысли и переживания, то, что порой бывает невозможно передать с помощью слов. Точно так и в русской народной песне: женская судьба раскрывается через соотнесение с каким-либо явлением живой природы.

Необходимо сказать, что обычно в среде искусствоведов значительно умаляется та роль, которую сыграли в развитии жанра пейзажи Васнецова. Тем не менее их значение велико. Вслед за В. М. Васнецовым особенным содержанием наполняют свои пейзажи брат живописца, А. М. Васнецов, а также такие художники, как М. В. Нестеров, И. И. Левитан и А. А. Рылов.

В 1882 г. живописец обращается к сказочным и былинным образам богатырей — вечных символов народного духа, силы и ума. Так появляется картина «Витязь на распутье». Главный герой поставлен перед выбором того пути, который суждено будет пройти от начала и до конца. Выбор богатырем дороги, представленный в сюжете композиции, — это выбор человеком своего жизненного пути.





*В. М. Васнецов. Крещение Руси. Роспись Владимирского собора*

В период с 1885 по 1896 г. Васнецов работал над росписью стен находящегося в Киеве Владимирского собора. Перед зрителем со всей реальностью предстают образы исторических деятелей. Великий князь Владимир, княгиня Ольга, Андрей Боголюбский, Александр Невский, летописец Нестор словно восстали из глубины веков. Однако их лица лишены бесстрастия святых великомучеников. Это реально существовавшие когда-то люди, пришедшие в современный мир, чтобы увидеть жизнь потомков. Почти 11 лет художник трудился над созданием росписи. Эта работа была необычайно сложной и требовала от живописца таланта и колоссальных сил. Поскольку традиции русской фрески к тому времени были давно уже утрачены, Васнецов вынужден был отправиться в путешествие по Турции и Италии. Изучив мастерство византийских и итальянских живописцев, он возвратился в Киев с мыслью о том, что образы старинных фресок были не лишены реалистичности и мало походили на полусхематичные образы соборных росписей XVIII–XIX вв.

Спустя год после окончания работы над фресками, в 1897 г., Васнецов представил новую картину — «Царь Иван Васильевич Грозный». Автор предстает в ней мастером исторической живописи.

Образ, созданный живописцем, неоднозначен. Его довольно трудно трактовать как только положительный или только отрицательный. Однако то, что перед зрителем — значительная личность, сомневаться не приходится. Величественная осанка, гордый разворот головы, суровый взгляд, лицо аскета, богатые одежды — все говорит о том, что на полотне изображен вершитель истории и судеб человеческих.

Тем не менее художник написал живого человека: его фигура, помещенная в тесный лестничный пролет, говорит об одиночестве главного героя композиции. Драму человеческого бытия подчеркивает и недвижи-



*В. М. Васнецов.*
*Царь Иван Васильевич Грозный*

мый городской зимний пейзаж, едва виднеющийся из маленького окошка. Природа замерла, уснула до весны. Но придет ли весна в жизнь царя всея Руси, согреется ли его душа под лучами ясного солнышка?

В композиции «Царь Иван Васильевич Грозный» заметны черты стилизации, которые были характерны для образного искусства Древней Руси. Кроме того, автор использовал и такой элемент древнерусской фрески, как славянская вязь. В левом нижнем углу картины размещена надпись: «Множества содеянных мною лютых помышлений окаянный трепещу страшного дне суднаго».

Полотно явилось своеобразным синтезом художественных приемов и методов, сложившихся к середине XIX столетия, а также традиций древнерусской живописи. Та же тенденция объединять способы реалистического воспроизведения действительности и образность древнерусской фрески прослеживается и в работах последователя художника-новатора, А. П. Рябушкина.

Таким образом, представленное произведение Васнецова явилось эпохальным для развития исторического жанра живописи периода конца XIX — начала XX в.

В 1898 г. мастер заканчивает работу над монументальным полотном «Богатыри», ставшим кульминацией серии картин, посвященных доблестному воину-богатырю. Сам автор так определяет сюжет композиции: «Картина моя — Добрыня, Илья и Алеша Попович на богатырском выезде примечают в поле, нет ли где ворога, не обижают ли где кого.» Главным для художника было показать величавую красоту силы, напомнить людям о героизме, гуманности и любви к ближнему. На конях три могучих богатыря выехали в поле. Каждый из них олицетворяет собой определенный склад человеческой души, тип русского характера. Однако все вместе они являются воплощением размышлений автора о сильном духом, непобедимом русском воинстве. Мощь и величие богатырей подчеркнуты окружающим их пейзажем: маленькие холмики и низкие елочки едва заметны под ногами коней. Монолитность героическим фигурам придает огромная, расползшаяся по всему небу, тяжелая, грозно надвигающаяся туча.



«Богатыри» стали одним из самых замечательных произведений, выражавших патриотизм, человеколюбие и героические чувства художника. В. В. Стасов так отозвался о картине: «..в истории русской живописи «Богатыри» Васнецова занимают одно из самых первейших мест... В них показана сила торжествующая, спокойная и важная, никого не боящаяся и выполняющая сама, по собственной воле то, что ей нравится, что ей представляется потребным для всех, для народа».

После завершения картины «Богатыри» Васнецов в основном писал иллюстрации и декорации к различным театральным постановкам. Архитектурные работы последних лет представлены декоративными сооружениями в парке загородного имения Мамонтова — Абрамцево — и фасадом Третьяковской галереи.

Виктор Михайлович Васнецов известен и как мастер портрета. Подобные полотна представляют зрителю поэтичные русские типические характеры, изображенные мастером со всей реалистичностью и красотой. Среди таких работ необходимо выделить портрет художника М. В. Нестерова, завершенный Васнецовым в год смерти, в 1926 г.

В самом конце XIX столетия в русской живописи возникли совершенно иные способы выражения, нежели у передвижников. Эти мастера применяли образы противоречивые, часто усложненные, отображающие современную жизнь лишь косвенно, без признаков иллюстративности и повествовательности. Живописцы мучительно искали красоту в мире, который по своей сути был чужд гармонии. Свою миссию в то время художники понимали как воспитание в людях чувства прекрасного. Время ожидания перемен в общественной жизни породило множество течений, объединений и группировок. Сталкивались совершенно различные вкусы и мировоззрения.

Иным стало направление развития исторического жанра. Он рассматривался скорее как историко-бытовой, нежели как чисто исторический. Главным представителем этого направления стал *Андрей Петрович Рябушкин* (1861–1904) — один из самобытных живописцев, воспевавших русскую народную жизнь. Возможно, он не сделал эпохи в истории искусства, подобно таким гениальным мастерам, как А. Иванов, Репин или Суриков. По сравнению с ними Рябушкин кажется гораздо скромнее и незаметнее, однако без его полотен русская живопись лишилась бы чего-то не только очень существенного, но и невыразимо обаятельного, а зритель потерял бы возможность понять некую важную грань национального характера русского человека в прошлом и не смог бы оценить радость восприятия обыденного. Кроме того, особую прелесть полотнам мастера придает его исключительно острое национальное чутье, своеобразное художественное восприятие и особый, характерный рябушкинский стиль. Благодаря этому стилю картины Рябушкина невозможно спутать с произведениями других художников-современников, их легко выделить среди работ русской школы и всех художественных направлений.

Андрей Петрович Рябушкин жил и работал во времена того периода, который в истории русского искусства выделяется как конец XIX — начало XX столетия. Этот этап стал завершающим в развитии русской художественной культуры дореволюционного периода. Творчество художника неразрывно связано с этим периодом и общим направлением русской художественной мысли того времени, несмотря на то что Рябушкин не ставит и не стремится решить какие-либо острые социальные вопросы. Эта связь особенно ярко проявляется в характере художественного мышления мастера и в том направлении, которое он выбирал в поисках выразительных форм своей живописи.

В эпоху преддверия первой русской революции главной стала тема народа, его бытия, исторических судеб и предназначения. Все искусство той поры старалось отразить бедственное положение народа, его духовную придавленность и в то же время присущие ему великие созидательные силы. Художники хотели понять душу русского человека, показать притягательность и красоту народных обычаев, нравов и поэзии. Живописцы верили в народ, его национальную самобытность, невероятный запас нравственных сил, благородный и глубокий ум.

Художники второй половины XIX столетия показывали народ как в современности, так и в далеком прошлом, потому в это время небывалой художественной и философской высоты достигла историческая живопись, показывающая героическую роль народа в истории, а также бытовой жанр. Мастера живописи были захвачены изучением древнерусского искусства и народного творчества во всех его проявлениях, эпоса, сказки. Часто подобные произведения выглядели несколько поверхностной эстетизацией старины, стилизацией под древнерусское искусство и народное творчество, однако подобное направление явилось плодотворным и принесло значительные художественные результаты, поскольку выражало идеи роста национального самосознания.



С особенной силой поиски национального стиля расцвели в Мамонтовском кружке, однако рамками этого кружка они не ограничивались. В том же направлении развивалось и творчество Рябушкина, хотя он и не принадлежал к Мамонтовскому кружку. Этот мастер явился одним из самых проницательных художников национальной истории, истинным поэтом русского народного быта, сумевшим с небывалой силой прочувствовать своеобразное очарование уклада жизни людей в допетровское время.

Андрей Петрович Рябушкин прожил недолгую жизнь, не успев совершить многое из того, что задумал. Он родился 29 октября 1861 г., в год крестьянской реформы, а умер от чахотки, не дожив до сорока трех лет, накануне первой русской революции, 10 мая 1904 г. Отец художника по своему социальному положению был государственным крестьянином; он занимался иконописью, получал заказы на оформление провинциальных церквей настенной живописью. Мальчик с детства наблюдал за работой отца; по-видимому, это в немалой степени повлияло на развитие его художественных способностей. Уже став взрослым, Рябушкин часто вспоминал одну из наиболее запомнившихся ему картин отца – «Пир Ирода», очень своеобразную по своей трактовке знаменитого евангельского сюжета. Навсегда художник запомнил характерную бытовую деталь изображения: Ирод, которому принесли на блюде отрубленную голову святого, колет вилкой язык Предтечи, так много его обличавший. Этот бытовой жест настолько потряс воображение художника, что он приучился видеть бытовые сцены даже в легендах. Мастер навсегда получил дар делать из мифа или истории неожиданно простую и естественную картину жизни, и этот дар ведет свое начало с детских лет художника.

Таким образом, интересы и привязанности живописца обозначились уже в раннем детстве. Он жил в селе Станичная слобода недалеко от

города Борисоглебска. Впоследствии Рябушкин никогда не прерывал связи с деревней. Центральной темой своего искусства он избрал жизнь русского крестьянства.

Рябушкин рано осиротел и остался со своим старшим братом. Вероятно, он, подобно своему отцу, стал бы деревенским иконописцем, но его выдающиеся способности заметил студент Московского училища живописи, ваяния и зодчества Андрей Харлампиевич Преображенский. Этот художник, останавливаясь в Станичной слободе, бывал у Рябушкиных и обучал талантливого мальчика копировать с оригиналов. Будучи совершенно необеспеченным человеком, Преображенский увез с собой в Москву четырнадцатилетнего Андрея, помог ему поступить в Училище живописи, ваяния и зодчества и заботился о нем на протяжении всех лет обучения.

В результате Рябушкин получил основательное и разностороннее художественное образование. В Московском училище он усвоил фундаментальные профессиональные основы живописи, сложился как личность со своими эстетическими взглядами и собственным отношением к миру. Очень скоро в училище талант молодого художника был отмечен; в восемнадцать лет он был переведен в натурный класс (самый главный в училище), где его преподавателем являлся В. Г. Перов, которого Рябушкин всегда признавал непререкаемым авторитетом. Тем не менее благоговение перед Перовым не мешало молодому художнику иметь собственный взгляд на мир. В 1889 г. П. М. Третьяков приобрел для своей галереи одну из первых картин Рябушкина — «Крестьянская свадьба»; он купил ее на ученической выставке. Несмотря на неизбежную ученическую скованность, эту вещь можно назвать уже вполне рябушкинской, со всем своеобразием его стиля. Работа пронизана чистосердечием и сдержанностью, особенной бережностью в передаче чувств, чистотой взгляда на жизнь, острой наблюдательностью в изображении жестов, движений персонажей, склонностью к яркому колориту и стремлением передать с помощью цвета общее эмоциональное настроение полотна.

После смерти Перова Рябушкин отправился в Петербургскую академию художеств. Там его зачислили академистом натурного класса. В академии художник пробыл восемь лет, прошел все ступени академической школы, получив все возможные медали, кроме одной, самой главной — Большой золотой.

Рябушкин обучался у лучших преподавателей академии. В натурном классе его наставником был знаменитый П. П. Чистяков. У него Андрей



Петрович научился основательному строгому рисунку и живописи. Его мастерски выполненный этюд «Натурщик» (1887) остался в оригиналах академии, а в настоящее время хранится в музее института им. Репина в Петербурге. «Натурщик» совершенно лишен неприятной академической сухости и мертвенности, как, впрочем, и ненужного артистизма.

Главное внимание Рябушкин всегда отдавал изучению композиции. Он рисовал обязательные по программе сцены из Священного Писания, сюжеты из античной мифологии и истории, хотя ближе ему всегда была русская история и современность. В ученические годы Рябушкин часто делал эскизы и наброски на темы отечественной истории, а также бытовые сцены из городской и сельской жизни. Эти работы он выполнял гораздо увереннее, поскольку использовал жизненные наблюдения. Даже заданные сюжеты он стремился исполнять, не придерживаясь академических канонов. Художник не принимал пафоса, характерного для академических произведений того времени. В Русском музее хранятся его «Ноев ковчег», «Сцена из римской жизни», «Эсфирь перед Артаксерксом». В этих сюжетах отсутствовала холодная величественность и пышность, словно событие спускалось с недоступных высот на землю и превращалось в сцену из жизни простых смертных. Некоторым академикам подобное самоуправство казалось верхом дерзости.

Неожиданно для всего академического совета Рябушкин в процессе конкурсной работы над сюжетом «Снятие с креста» (1890) отступил от заданной программы и, нарушая правила конкурса, за месяц до окончания срока исполнил новую композицию. За это его лишили Большой золотой медали и, как следствие, привилегий пенсионера академии. Интересно, что Андрей Петрович нисколько не хотел продемонстрировать ни дерзости, ни бунтарства, он просто охладел к своему первоначальному замыслу. Он даже собирался уничтожить картину сразу после конкурса и непременно сделал бы это, если бы Третьяков не приобрел полотно. Картину высоко оценили также И. Репин, В. Поленов, А. Боголюбов. Этот популярный сюжет был овеян новизной: вместо трагедии и драматизма художник показывал скорбное затишье и грустное раздумье, которое приходит на смену первой острой утрате, когда в душе остается только тяжелый осадок скорби о человеке, провожаемом в последний путь. И это неудивительно, ведь во время работы Рябушкин часто бывал на кладбище, наблюдая за чувствами и переживаниями людей в момент погребения их близких.

Андрей Петрович завершил обучение в академии в 1890 г. Средства на поездку за границу ему все-таки дали из личного фонда президента академии, но художник предпочел отправиться в путешествие по России и посетить старые города: Москву, Киев, Ростов, Ярославль, Новгород, Псков. Места, где сохранились древние памятники, манили его с неудержимой силой. Рябушкин путешествовал с друзьями на пароходе и лодке по Неве, Волхову, по озеру Селигер. Он побывал в Старой Ладоге, Валдае, Осташкове, Ржеве, Переяславле-Залесском, Александрове, Троице-Сергиевой лавре, Нижнем Новгороде. Везде художник старался зарисовывать старинную архитектуру, орнаменты, образцы тканей, домашнюю утварь, украшения, костюмы, военные доспехи и оружие. Таким образом у живописца накопился богатый материал, который сам он называл «Материалы по истории русских одежд, архитектуры и пр.»

После окончания академии Рябушкин поселился недалеко от Петербурга, на станции Любань. Он жил в имении своего академического друга И. Ф. Тюменева Приволье, а с 1901 г. — в имении приятеля В. В. Беляева Дивидино. Мастерскую художник покидал редко — лишь для того, чтобы исполнить монументальные заказные работы или чтобы отправиться в очередное путешествие по России. В это время его основной натурой являлись крестьяне, они же были и первыми критиками его работ. В деревенской среде мастер создавал лучшие свои произведения.

Рябушкин был очень строг к себе. Бывало, что он безжалостно замазывал изображение, резал или сжигал работы, которые представлялись ему не стоящими внимания, в результате значительная часть художественного наследия живописца до настоящего времени не дошла.

Он писал картины быстро, порой за два-три месяца, иногда и за три недели, но долго разрабатывал сюжет и делал множество эскизов, этюдов и набросков.

Во второй половине 1880-х гг. Рябушкин выполнил несколько картин, среди которых особенно интересны «Пир богатырей у ласкового князя Владимира», «Дача» и «Ярмарка в Рязанской губернии» (все — 1888). Две последние демонстрировались на академической выставке.

В 1891 г. на выставке передвижников состоялся показ картины Рябушкина «Ожидание новобрачных от венца в Новгородской губернии» (1891). Сюжет крестьянской свадьбы издавна привлекал художника. Это полотно вызывает радостное волнение ожидания, которое испытывают люди в важный момент их жизни. Самих новобрачных в картине нет, но



великолепно передается атмосфера простой, скромной торжественности. В сюжете картины отразились определенные изменения. Так, в «Крестьянской свадьбе» 1880 г. Рябушкин как можно больше хотел рассказать о самом событии, показать разгар празднества и веселья, изобразить целующихся молодых, плящущих, подвыпивших, разговаривающих свояков, задумчивого священника. В картине 1891 г. художник в качестве сюжета избрал тот момент, когда родственники, подруги, свахи и односельчане, почти не переговариваясь друг с другом, ждут приезда молодых из церкви. Эта неподвижность придает картине особую торжественность. Все присутствующие глубоко погружены в себя, и это образует глубину содержания, которой не было в ранней работе Рябушкина. Художник обнаруживает строгость, скромность, сдержанность и даже застенчивость в выражении чувств. Девушки чинно сидят на лавке, задумавшись о своей судьбе; мать готова в любой момент вскочить с хлебом-солью; остальные гости ведут себя с достоинством в ожидании торжественного действия, и всеми своими героями художник искренне любуется. Ему очень близки их нравственная цельность и непосредственность.

Рябушкин предельно точен в передаче движений и характерных жестов. Например, очень верно показан чинный жест крестьянок, пришедших в гости, — руки, сложенные на коленях. Эти руки привыкли к работе, а не к бездействию, и подобная кажущаяся скованность в движениях совершенно естественна. Руки каждого персонажа полны индивидуального своеобразия и выразительности.

*А. П. Рябушкин. Крестьянская свадьба в Тамбовской губернии*





*А. П. Рябушкин. Ожидание новобрачных от венца в Новгородской губернии*

Неизвестно, почему так занимал Рябушкина праздник свадьбы. Вероятно, он с особенной остротой чувствовал в людях радость и надежду на семейное счастье, которые для себя по какой-то причине считал невозможными.

С начала 1890-х гг. ведущим в творчестве Андрея Петровича становится исторический жанр. Именно в этом жанре мастер создает свои лучшие произведения. В 1892 г. художник пишет картину «Потешные Петра I в кружале». С этой работой он принимал участие в XX Передвижной выставке. После выставки И. Е. Репин очень хвалил в письме Третьякову эту работу, которая стала вторым произведением Рябушкина, включенным в собрание Третьяковской галереи. Главное, что привлекло Репина в картине, — оригинальность художественного подхода Рябушкина к историческому сюжету и сила его воображения. Илья Ефимович писал: «Так переносит в эпоху. Так все неожиданно, не искано и правдиво — хорошая вещь!»

«Потешные Петра I в кружале» демонстрируют единство подхода художника как к бытовым, так и к историческим картинам. Рябушкина не увлекают острые и драматические ситуации, насыщенные резкими конфликтами и кипением страстей. Живописец выступает в роли умного, тонко чувствующего и внимательного наблюдателя. Он не стремится противопоставить старую и новую Русь, а всего лишь показывает, как мужики не могут оторвать любопытных глаз от потешных Петра с бритыми лицами и трубками в зубах. Однако за этим простым сюжетом скрывается нечто существенное, что заставляет зрителя подолгу вматриваться в героев и стараться разгадать их мысли и чувства.



В 1893 г. Рябушкин пишет картину «Сидение царя Михаила Федоровича с боярами в его государственной комнате». Здесь заметны изменения в понимании художником колористического решения исторического полотна.

Теперь живописец стремится искать историческую достоверность не только в типах, предметах старины и других деталях, но и в цветовом выражении. Художник хочет в буквальном смысле передать колорит времени, любовь русичей к чистым краскам, многоцветию и нарядности костюмов, мебели и росписи помещений.

В «Сидении царя..» Рябушкин взял за основу декор царских палат теремного дворца с их яркой росписью, растительным орнаментом, с красными цветами по золотому фону. Основные тона — золотисто-желтый, кумачовый, зеленый — очень эффектны в росписи стен и пола, в роскошных боярских кафтанах, в троне царя, изукрашенном золотом и драгоценными камнями. Эти цвета объединяют между собой разнообразные оттенки малинового, розового, бирюзового и синего.

*А. П. Рябушкин. Сидение царя Михаила Федоровича с боярами в его государственной комнате*



Своеобразно противопоставляется декоративность обстановки грубоватым малопривлекательным лицам бояр. Становится ясно, что в царских палатах они далеки от привычной непринужденности; у каждого свое на уме. Художник дает понять, что подлинные характеры этих людей раскрываются не в Думе, а за порогом царского дворца, где они наконец становятся самими собой.

Эта картина была отправлена на XXI Передвижную выставку, однако жюри ее отвергло, и живописные новшества Рябушкина не нашли поддержки. Художник обиделся. Сам Репин приезжал к нему, чтобы успокоить и ободрить, но живописец охладел к передвижным выставкам. Только на следующий год он представил небольшую картину бытового содержания «У чудотворной иконы», где уже не было живописно-декоративных приемов.

Конечно, Рябушкин был близок передвижникам своими демократичными бытовыми сценами, народными типами и характерами, представленными в первых картинах, но его новые поиски в системе исторической живописи оказались для многих совершенно непонятными и неприемлемыми.

Когда в конце 1890-х гг. возник «Мир искусства», Рябушкин в течение нескольких лет посылал на его выставки свои работы. Тем не менее и «Миром искусства» художник не был доволен: его картину «Иоанн Грозный» на выставку не приняли.

Рябушкин так огорчился, что, будучи всегда тихим и скромным человеком, послал настолько резкое письмо В. Серову, что последний вернул его обратно, посоветовав уничтожить послание, но при этом приписав: «Ценю Вас как большого художника».

Рябушкин нашел свое место в Обществе художников исторической живописи, которое было основано в середине 1890-х гг. по инициативе А. А. Корелина. Именно он представил на своих выставках отвергнутое передвижниками «Сидение царя» и две новые картины художника — «Московская улица XVII века» и «Семья купца XVII века». Вскоре это общество прекратило существование, а Рябушкин некоторое время еще продолжал посылать картины на выставки «Мира искусства».

В 1890-х гг. живописец исполнял ряд заказных работ, среди которых были эскизы для монументальных росписей архитектурных сооружений. В 1895–1898 гг. он делал эскизы композиций для предполагавшейся росписи новгородского Софийского собора, а также для мозаик храма Воскресения Христова в Петербурге.



В этих монументальных работах прослеживаются характерные для рябушкинского стиля черты: сдержанность, изящество, миловидность типов. Однако в этой области художнику все же не удалось создать чего-либо значительного, несмотря на то что он очень глубоко понимал старую русскую икону и стенопись.

Вдохновение мастер черпал в живописи древнего Новгорода, в ярославских и ростовских фресках XVII в., с которых он делал копии акварелью, в домашней утвари и старинных костюмах. Разгадывая и воссоздавая на картинах давно ушедший быт, Рябушкин стремился не только верно передать его, но и показать эстетические представления и вкусы людей того времени. Даже в самом художественном строе своих картин художник хотел приблизиться к изображаемому времени.

Первым шагом в этом направлении явилось «Сидение царя». Однако более полно эта тенденция проявилась в «Московской улице XVII века». В картине и люди, и пейзаж взаимосвязаны не какими-то событиями, а правдой в изображении обыденной жизни, где есть место и для поэзии, и для бодрого ритма, и для радости бытия. Красиво выглядят деревянные и каменные строения, киот с иконами, подле которого расположился слепец с плошкой, костюмы и узоры на тканях. Можно отметить достоверность типов, изображенных на полотне, хотя не все они наделены глубокой характеристикой.

На первом плане живописец разместил девушку в красной одежде. Она идет по улице, не обращая ни на кого внимания, погруженная в глубокую задумчивость. Вероятно, она идет из церкви, поскольку в руке бережно сжимает свечу, завернутую в платок. Переходя глубокую лужу между мостками, девушка стыдливым жестом приподнимает свое праздничное платье. Лицо ее полно обаяния, чистоты и целомудренной скромности. Этот образ своей недосказанностью и загадочностью выделяется из общего праздничного, веселого настроения и делает содержание картины более глубоким.

Таким образом, в «Московской улице» Рябушкин нашел свою оригинальную живописно-изобразительную систему в результате самобытного претворения традиций древнерусской иконы и фрески. Полотно ярко и декоративно, а силуэты и фигуры настолько четкие, что вызывают в памяти стенопись ростовских и ярославских храмов XVII в.

Интересно, что как раз в эти годы среди русских художников распространяется интерес к пленэрной живописи с присущим ей богатством



*А. П. Рябушкин. Семья купца в XVII веке*

цветовых рефлексов и сложностью оттенков живописного полотна. В это же время Рябушкин отказывается от рефлексов и промежуточных тонов при переходе от одного цвета к другому; он стремится к определенности и ясному декоративному звучанию. Однако в его картинах нет жесткости, в них ясно ощущается свет и воздух.

За основу своих работ Рябушкин брал декоративный строй русских фресок, но был далек от подражания древнерусским живописцам и от стилизации рисунка и цвета. Так художник нашел ту меру, которая не создает имитации полотна под произведение XVII в., но делает определенной изображаемую ситуацию. Это явилось новым творческим открытием, поскольку по-новому зазвучала задача историко-бытового жанра.

Почувствовав новые возможности найденной живописной системы, Рябушкин задумал серию исторических портретов, желая воспроизвести типы социальных слоев общества XVII в. Кроме уже написанной «Семьи купца в XVII веке», предполагалось исполнить боярина с семьей, царя с семьей и т. д. К сожалению, этому намерению не суждено было осуществиться, а потому современный зритель знает только картину «Семья



купца в XVII веке», написанную так, как если бы это делалось с натуры. Композиция этой картины отличается статичностью; люди застыли в несколько напряженном позировании, что напоминает традиции парсуны. Художник старался максимально точно показать костюмы, узоры и моду, чтобы портрет производил впечатление документальности.

Однако в самом этом замысле крылась определенная слабость: Рябушкин не сумел удержаться от пародирования парсуны и семейных фотопортретов, что в результате умалило жизненную убедительность и полноту образов. Вероятно, сам Рябушкин это понял, а потому не стал продолжать эту серию портретов.

В 1899 г. художник завершил одно из лучших своих произведений — «Русские женщины XVII столетия в церкви». Боярыни и боярышни, застывшие в молитвенной тишине храма, который напоминает ярославскую церковь XVII в., чисты и прекрасны. Здесь мастер продемонстрировал великолепное знание русского костюма и чувство декоративной гармонии полотна.

В 1900 г. картины Рябушкина «Русские женщины XVII столетия в церкви» и «Семья купца» были представлены на Международной выставке в Париже и отмечены почетным дипломом.

В начале 1900-х гг. Рябушкин был преисполнен творческих планов и надежд; он говорил друзьям, что наконец-то понял, как надо писать, не подозревая о том, что у него начался туберкулез.

В 1901 г. художник исполнил одну из самых очаровательных и радостных своих картин — «Свадебный поезд в Москве». Торжественная процессия проносится по улице восторженно и стремительно; люди куда-то спешат, сливаясь в один многоцветный поток, и только одна девушка хочет скрыться в переулок, чтобы дать дорогу свадебному поезду.

Очень тонко в картине показан пейзаж. В нем чувствуется приближение и легкий аромат весны. Солнечный день сменяет морозный вечер, а последние лучи солнца бросают отсветы на белокаменные храмы, ветки еще голых берез. Дым из труб



*А. П. Рябушкин. Русские женщины XVII столетия в церкви*



*А. П. Рябушкин. Свадебный поезд в Москве*

поднимается прямо к начинающему вечереть небу, словно обещает тепло и уют домашнего очага. Если сравнить «Свадебный поезд» с «Московской улицей XVII века», то можно обнаружить полное подчинение живописного образа поэтическому началу, которое возобладало над повествовательностью сюжета. В результате картина получилась эмоционально выразительной; в ней присутствует и радостная праздничность, и печаль, и просветленная грусть.

В многофигурной картине «Едут» (1901) показаны психологически разработанные типы московских жителей XVII столетия, которые хотят увидеть въезжающее в город иностранное посольство. Давка и теснота

*А. П. Рябушкин. Чаепитие*





*А. П. Рябушкин. Едут!*



в толпе, которая сдерживается шеренгой стрельцов, передает ощущение сильного возбуждения. Видно, что живописца восхищает непосредственность и откровенность проявления чувств героев; ему близка как детская наивность, так и прямолинейность поведения.

Для многих неожиданным было появление в 1903 г. на выставке Союза русских художников небольшого полотна Рябушкина «Чаепитие». Здесь художник показал ряд характеров, которыми не мог восхищаться, поскольку нет здесь ни простодушия, ни доверчивости. Перед зрителем – люди иного склада, сильные, но жестокие и беспощадные. Они далеки от поэтических переживаний и признают только расчет. После картины С. Коровина «На миру» только Рябушкин сумел так психологически верно показать характер деревенской буржуазии. Нет ничего привлекательного в трактирщике с бутылкой водки, злой старухе. Даже отец семейства в красной рубахе не размяк от выпитого чая, а погрузился в тайные расчеты. Неприятен и пристальный взгляд матери в желто-оранжевой кофте. Рябушкин намеренно усиливает впечатление гнетущего молчания, как на похоронах. Композиция статична и монотонна по ритму; каждый персонаж абсолютно отделен от других, замкнут в себе. Думается, что даже в том случае, если бы Рябушкин не создал больше ничего, кроме этой картины, то и тогда его имя осталось бы в истории русской живописи, настолько ярко сумел художник передать нравственный облик русского кулачества.

Здоровье Рябушкина все ухудшалось. Летом 1903 г. по совету врачей он отправился в Швейцарию, два месяца жил на берегу Женевского

озера. По пути на родину он останавливался в Германии, побывал в художественных галереях Дрездена и Мюнхена, осмотрел памятники Нюрнберга. Дома Рябушкин с удвоенной силой принялся за работу, но болезнь прогрессировала с каждым днем.

10 мая 1904 г. Рябушкин умер в Дивидино. Друзей на похоронах было немного, на сельское кладбище проб несли крестьяне из окрестных деревень.

Еще один крупный представитель исторической живописи — *Аполлинарий Михайлович Васнецов* (1856–1933).

Младший брат знаменитого автора «Богатырей» выбрал для себя пейзажный жанр.

Аполлинарий Васнецов появился на свет в селе Рябово Вятской губернии. Рисовать он научился у своего старшего брата Виктора. Позднее, когда Аполлинарий оставил родной дом и приехал в Вятку, он многому научился у итальянского художника Эльвиро Андриолли, приглашенного в город для росписи только что выстроенного собора.

Важную роль в формировании молодого художника сыграли идеи народничества, которыми юноша увлекся в Петербурге, где он жил вместе с В. М. Васнецовым. Народничество оказало на Аполлинария Михайловича

*А. М. Васнецов. Серый денек (Серенький день)*





*А. М. Васнецов. Тайга на Урале. Синяя гора*



такое большое влияние, что он на некоторое время оставил занятия живописью и уехал работать учителем в школе одной из вятских деревень.

Главной темой творчества Васнецова, выросшего в окружении северных лесов, стала русская природа. Художник писал: «Природа, окружавшая меня в детстве, воспитала во мне пейзажиста. Местность моей родины, с. Рябово, была живописна и разнообразна».

Большую помощь молодому пейзажисту оказал знаменитый И. И. Шишкин, советами которого он часто пользовался. Помогали Васнецову и такие мастера, как И. Е. Репин, В. И. Суриков, В. Д. Поленов.

Величественные образы природы предстают на полотнах, созданных художником в начале его творческого пути. В 1880–1890-х гг. Васнецов совершил путешествие на Украину, побывал в Крыму, на Кавказе, на Урале. Яркие впечатления от увиденного отразились в его пейзажах «Родина» (1886), «Утро у Байдарских ворот» (1890), «Тайга на Урале. Синяя гора» (1891), «Кама» (1895) «Казбек» (1895), «Эльбрус перед восходом солнца» («Эльбрус», 1896), «Кавказ» (1986), «Дарьял» (1897), «Пустыня гор» (1897).

В 1897 г. Васнецов увлекся сценографией. Он работал над эскизами декораций к опере М. П. Мусоргского «Хованщина». В этих эскизах («Красная площадь», «Стрелецкая слобода», «Скит») мастеру удалось очень точно передать дух музыкального произведения.

Чтобы поближе познакомиться с западной живописью, в 1898 г. Васнецов отправился за границу. В Париже, недалеко от Латинского квартала, он снял мастерскую. Художник мечтал написать несколько работ к Весеннему салону 1899 г.

К сожалению, жюри Салона отвергло картины Васнецова «Сумеречный ветер» (1899) и «Старорусский город» (1899). Возможно, не устроил темный колорит его произведений, в то время как европейские мастера стремились к светлым краскам.

Из Парижа Аполлинарий Михайлович отправился в Италию. Он посетил Рим, Неаполь, Помпеи, Флоренцию и Венецию. Художник осмат-

ривал музеи и картинные галереи, изучал искусство знаменитых живописцев и античные памятники, писал натурные этюды.

В 1900 г. Аполлинарий Михайлович вновь побывал в Париже. Он привез в Салон новые работы: «Сибирь», «Московский Кремль», «Элегия» и «Избушка на курьих ножках». На этот раз жюри отнеслось к нему благосклонно, и картины Васнецова были представлены в Русском отделе. «Избушка на курьих ножках» и «Элегия» принесли ему серебряные медали. Вернувшись в Россию, Васнецов получил звание академика и занялся преподавательской работой в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Еще в конце 1890-х гг. Васнецов, подобно многим русским художникам этого времени, увлекся историей России. Этот интерес отразится в его новых работах, выполненных в жанре исторического пейзажа. Главная тема картин Васнецова — Москва прошлых веков.

Среди лучших работ художника на исторические темы — «На рассвете у Воскресенского моста. Конец XVII века» (1900), «Улица в Китай-городе. Начало XVII века» (1900), «Базар. XVII век» (1903).

*А. М. Васнецов. Уличная решетка. Ночь*





Стремясь к достоверной передаче архитектуры минувших эпох и исторических событий, Васнецов начал внимательно изучать историю Москвы. С 1900 г. он являлся членом Комиссии по сохранению древних памятников при Московском археологическом обществе. Из-под пера художника вышло множество статей об истории и археологии.

Свои исторические пейзажи Васнецов писал не только маслом, но и акварелью. Интересны его акварельные композиции «Книжные лавки на Спасском мосту в XVII веке» (1902), «На крестце в Китай-городе» (1902), «Уличная решетка. Ночь» (1903).

В конце 1890-х гг. Аполлинарий Михайлович вышел из Товарищества передвижников, в котором состоял с 1878 г. В 1901 г. по его инициативе был организован Союз 36 художников, а в 1903 г. — Союз русских художников, куда вошли многие видные петербургские живописцы.

В 1903 г. на первой выставке Союза русских художников Васнецов представил свои пейзажи, изображавшие природу Украины, Урала, Кавказа, Финляндии.

С юных лет Аполлинарий Михайлович мечтал создать живописную серию «Времена года», но лишь в 1907 г. он приступил к работе над ней. Художник писал эти картины долго, по многу раз переделывая их. К 1914 г. были завершены четыре полотна — «Весна», «Лето» («Гроза идет»), «Осень» и «Зимний сон» («Зима»). Выполненные размашистыми, свободными мазками, они разительно отличались по манере исполнения от всех предыдущих произведений Васнецова.

В образах Древней Руси черпал вдохновение *Михаил Васильевич Нестеров* (1862–1942).

Нестеров родился в Уфе. Его отец Василий Иванович был купцом и одним из основателей общественного городского банка. В 1872 г. Михаил поступил в гимназию, но учился плохо. Его интересовал только один предмет — рисование. Через два года он перестал посещать гимназию, и некоторое время учился в Московском ремесленном училище, не прекращая рисовать в свободное от занятий время.

Через некоторое время он бросил учебу в ремесленном училище и поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества, где учился у И. М. Прянишникова и В. Г. Перова. Находясь в Москве, Нестеров не мог не посетить галерею П. М. Третьякова. Он часто бывал там, знакомясь с творчеством мастеров прошлых лет и современности. Более других ему нравились полотна Д. Г. Левицкого, В. Л. Боровиковского, О. А. Кип-

ренского, К. П. Брюллова. После окончания училища в 1881 г. Нестеров поступил в Петербургскую академию художеств. Через три года, закончив академию, художник вернулся в Москву и через год женится на М. И. Мартыновской. Для того чтобы прокормить семью, он начал сотрудничать с московскими журналами и издательствами, выполняя рисунки и заставки. Тогда же он заинтересовался историческим жанром.

Первые исторические картины Нестерова имели успех. Таковы произведения «Избрание Михаила Федоровича на царство» (1886) и «До государя челобитчики» (1886, частное собрание, Москва), за которую художник получил Большую серебряную медаль и звание классного художника.

В период с 1886 по 1889 г. мастер выполнял иллюстрации к произведениям Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, П. И. Мельникова-Печерского, А. С. Пушкина. Тогда же он написал полотно «Христова невеста» (1887, местонахождение неизвестно), посвященное памяти своей умершей жены. В этой картине впервые проявился его интерес к старообрядчеству.

В конце 1880-х гг. Нестеровым были исполнены полотна «За приворотным зельем» (1888, Художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов) и «Пустынник» (1888–1889, Третьяковская галерея, Москва). Над «Пустынником» он очень долго работал, стараясь придать фактуре лица нужное выражение. Закончив картину, художник по совету Третьякова послал ее на XVII Передвижную выставку.

Картина «Пустынник» довольно сильно отличалась от остальных работ, представленных на выставке. Она имела большие размеры, была исполнена в светло-зеленой, синеватой и серебристо-серой колористической гамме.



*М. В. Нестеров. За приворотным зельем*

Это произведение получило множество положительных отзывов и было продано. На полученные деньги художник решил отправиться в Европу для совершенствования своего образования.



Первым городом, который он посетил, стала Вена. Нестеров гулял по ее улицам, знакомился с архитектурой, посещал музеи, где увидел картины Д. Веласкеса и Я. Матейко. Из Вены мастер поехал в Италию, оттуда — в Париж, Мюнхен, Берлин, Дрезден. Во время этого тура он не только посещал музеи и галереи (Лувр, Версаль, Люксембургский музей, соборы Италии), но и упорно работал. Вернувшись в Россию, он привез с собой огромное количество набросков, рисунков и этюдов.

Еще до отъезда в Европу Нестеров начал интересоваться жизнью Сергия Радонежского. Он написал несколько картин, посвященных этому святому. Первой работой этого цикла стало «Видение отроку Варфоломею» (1890, Третьяковская галерея, Москва), показанное на XVIII Передвижной выставке.

В основу сюжета картины легло предание, рассказывающее об одном событии из жизни Сергия Радонежского. Когда он был еще маленьким мальчиком, учеба ему не давалась. Однажды он встретил старца, который молится. Увидев мальчика, старец благословил его и спросил, чего он хочет, на что Варфоломей ответил, что желал бы получить разум, способный к учению. Старец помолился за отрока и дал ему просфору. Варфоломей вкусил ее, и его желание исполнилось.

Сначала художник написал пейзаж, а потом перешел к поиску моделей для фигур отрока и святого. Фигура святого в плаще и капюшоне не вызвала затруднений, а вот подходящего мальчика художник долго не мог найти. Наконец он увидел в деревне, в которой работал, худенькую и бледную девочку, только что оправившуюся после болезни. С нее Нестеров написал лицо отрока.

Картина вызвала самые противоречивые мнения. Публика отзывалась о ней положительно, а в газетах появилось огромное количество критических статей. П. М. Третьяков, несмотря на это, приобрел картину для своей галереи. Вскоре Нестерову предложили выполнить росписи Владимирского собора в Киеве. Художник ответил согласием, но работу над циклом пришлось отложить на неопределенное будущее.

Перед тем как приступить к исполнению фресок, Нестеров отправился в Константинополь, чтобы лучше познакомиться с раннехристианским искусством. Он побывал в главном, самом большом и красивом храме всего православного христианского мира — Софийском соборе, изучил росписи и в других церквях. Из Константинополя мастер отправился в Грецию, а оттуда — снова в Италию.

В 1893 г., вернувшись из поездки, полный впечатлений о византийском искусстве, Нестеров приступил к росписям Владимирского собора, над которым трудился в течение двух лет. После окончания этого крупного заказа он написал картину «Под благовест» (1895, Русский музей, Санкт-Петербург). Затем появилась многофигурная композиция «Великий постриг» (1897, Русский музей, Санкт-Петербург). После ее окончания художник написал еще несколько картин о жизни святого: «Юность Сергия Радонежского» (1892–1897, Третьяковская галерея, Москва), триптих «Труды Сергия Радонежского» и произведение «Прощание Дмитрия Донского с преподобным Сергием».

В 1890-х гг. Нестеров вместе с писателем В. М. Михеевым посетил старинные русские города — Ярославль, Углич, Ростов, Переславль-Залесский. Во время этой поездки он выполнил много зарисовок и этюдов, мотивы которых легли в основу его последующих работ: акварели «Благословение Дмитрия Донского на Куликовскую битву» (1897) и картины «Дмитрий-царевич убиенный» (1899, Русский музей, Санкт-Петербург). Последнее произведение было своеобразной стилизацией под русскую

*М. В. Нестеров. Благословение Дмитрия Донского на Куликовскую битву*





икону и поэтому не вызвало большого восторга зрителей. Многие называли ее слишком мистической и экзальтированной. Критик С. Маковский, например, писал: «Царевич Димитрий изображен здесь не воскресшим человеком душою и телом, как это вытекало из христианских представлений, а каким-то страшным и в то же время трогательным призраком, напоминающим тех бесприютных оборотней, которые до сих пор тревожат суеверное воображение народа, вызывая в нем испуг и жалость».

В конце 1890-х гг. Нестерову было присвоено звание академика живописи. В этот же период заметно обострились отношения художника с передвижниками. Правда, несмотря на это, он продолжал принимать участие в их выставках, но одновременно вошел в новое символистское объединение под названием «Мир искусства».

В начале 1900-х гг. художник выполнил полотна «Святая Русь» (1905, Русский музей, Санкт-Петербург), портрет Л. Н. Толстого (1907, музей Л. Н. Толстого, Москва), «Душа народа» («На Руси», 1916, Третьяковская галерея, Москва), а также работу «Философы» (1917, Третьяковская галерея, Москва).

Поскольку Нестеров творил на рубеже эпох, то в его жизни произошел существенный перерыв, связанный как со сменой исторических эпох, так и пристрастий. Свое пристальное внимание художник обратил прежде всего на человеческую личность. Он выполнил портреты целого ряда деятелей науки и искусства: А. Н. Северцова, С. С. Юдина, В. И. Мухиной.. Все эти образы исполнены напряженной духовной жизни, творческой активности, предельной интеллектуальной сконцентрированности. Все эти портреты отличаются динамизмом, благодаря чему зритель легко может представить героев в действии.

В последние годы жизни художник работал также и над лирическими пейзажами, в которых, как и прежде, он хотел выразить скромную и трогательную красоту своей любимой родины.

Одним из величайших художников, работавших на рубеже XIX и XX столетий, явился *Валентин Александрович Серов* (1865–1911). Его творчество знаменует собой последний этап развития жанра русского классического реалистического портрета XIX столетия.

Серов родился в семье знаменитого композитора, автора известных опер «Рогнеда», «Юдифь» и «Вражья сила». Дом всегда был полон гостей — людей, которые всю свою жизнь отдавали служению искусству.

Роший в подрбной атмосфере, мальчик не мог не впитать от друзей семьи тягу к искусству, в частности к живописи.

Писать Серов начал очень рано. Ему едва исполнилось девять лет, когда мать познакомила его с И. Е. Репиным. Таким образом, первым учителем юноши стал знаменитый художник. Именно в его парижской мастерской оформился талант Серова, черты его неповторимой и привлекательной манеры художественного изображения действительности.

Позднее, в период с 1880 по 1885 г., он обучался в Петербургской академии художеств у П. П. Чистякова. Павел Петрович прививал каждому своему ученику уважение к рисунку, который составляет фундамент каждого живописного монументального полотна. Не раз он повторял им, что живопись не является легким занятием. «Все [в искусстве] одинаково трудно, все одинаково интересно, важно и увлекательно», — говорил он.

Значительное влияние на становление художественной манеры Серова оказали работы старых русских и западноевропейских мастеров изобразительного искусства. Огромное значение для формирования его творческого метода имела дружба молодого живописца с М. А. Врубелем и К. А. Коровиным. Кроме того, Серов являлся постоянным участником собраний кружка Мамонтова в Абрамцево.

Период ученичества Серова был сравнительно коротким. Уже в 1888 г. юноша продемонстрировал свое мастерство в области портретной живописи, представив на VIII Московской выставке два полотна: «Девочка с персиками» и «Девушка, освещенная солнцем».



*В. А. Серов. Девочка с персиками*

На первом полотне изображена девочка в розовом платье, сидящая за большим обеденным столом. Это портрет Веры Саввишны Мамонтовой, написанный художником во время его пребывания в Абрамцево. Однако по мере постепенного углубления в содержание картины зритель понимает, что перед ним — завершенная композиция, призванная выразить серьезный и глубокий



*В. А. Серов. Девушка, освещенная солнцем*



замысел художника. «Девочка с персиками» — не просто портрет. Это прежде всего выхваченная из жизни живая картина действительности. Ясное погожее утро. Солнечные лучи буквально заливают ярким светом комнату. За столом сидит девочка. Ее щеки окрашены летним загаром и едва проступающим сквозь него здоровым румянцем. Умный взгляд широко раскрытых глаз обращен к зрителю. Образ, созданный живописцем, наполнен жизнью, умиротворением и спокойствием.

Сам автор так говорил о поставленной перед собой художественной задаче: «Все, чего я добивался, это свежести, той особенной свежести, которую всегда чувствуешь в натуре и не видишь в картинах. Писал я больше месяца и измучил ее [Веру], бедную, до смерти, уж очень хотелось сохранить свежесть живописи при полной законченности, — вот как у старых мастеров. Думал о Репине, о Чистякове, о стариках — поездка в Италию очень тогда сказалась». Действительно, свежестью жизни и радостью молодости веет от полотна «Девочка с персиками».

Другое произведение — «Девушка, освещенная солнцем» — представляет собой портрет Марии Яковлевны Симонович, написанный в 1888 г. в Домотканове. Это полотно так же, как и предыдущее, является больше, чем просто портретом. Все детали композиции слиты воедино и представляют как бы остановившееся на минуту мгновение реальности.

В этом произведении Серов предстает мастером цвета. Автор стремится запечатлеть на холсте мельчайшие оттенки того буйства красок, которое и составляет мироздание. Как верно живописец передает все аккорды цвета в образе молодой девушки, устало прислонившейся к дереву! С помощью кистей и красок он смог отобразить красоту и гармонию мира, которую в бешеном потоке будничных дней человек порой не замечает.

Характерной чертой двух указанных выше произведений является их логическая завершенность. Однако вместе с тем Серов смог в свои картины вместить все мироздание, выразить все своеобразие живой природы и внутреннего мира человека.

В первых полотнах Серов стремился соответствовать требованиям старых мастеров живописи, а также традициям реалистического изображения действительности, сформировавшимся в русской и западноевропейской живописи. Но, несмотря на это, из-под кисти художника вышли произведения, содержащие черты индивидуальной художественной манеры мастера.

Кроме того, Серов выступил и как продолжатель идей, заложенных ранними французскими импрессионистами. Но и в этом русский живописец пошел по своему собственному пути. Дело в том, что в дальнейшем импрессионисты представляли действительность как нечто зыбкое и неуловимое человеческим глазом. Художественная реальность Серова — это всегда вырванная из жизни в определенный момент времени картина мира или явление.

Конец 1889 — начало 1890 г. художник посвящает работе над портретом всемирно известного оперного певца Анджело Мазини. При этом автор ставил перед собой цель не только передать внешнее сходство, но и выразить на полотне внутренний мир популярного актера, его характер и переживания.

Портрет был одобрен всеми, кто его видел. Однако автор не был совершенно доволен своей работой. Прежде всего, его не удовлетворяло цветовое решение картины. В одном из писем к жене, датированном 5 февраля 1890 г., он писал: «Портрет идет... недурен, то есть похож и так вообще; немного сама живопись мне не особенно что-то, цвета не свободные. Всем нравится... [Мазини] предупредителен и любезен на удивление — подымает упавшие кисти (вроде Карла V и Тициана). Но что приятнее всего, это то, что он сидит аккуратно 2 часа самым старательным образом и, когда его спрашивают, откуда у него терпение, он заявляет: отчего же бы не посидеть, если портрет хорош, если бы ничего не выходило, он прогнал бы меня уже давно (мило, мне нравится)».

В следующий московский театральный сезон, 1890–1891 гг., Серов смог решить возникшую ранее проблему колористики в портрете. Его «Портрет певца Франческо Таманьо» отвечал всем тем достаточно жестким требованиям, которые предъявлял к себе сам автор. Живопись и



*В. А. Серов.*
*Портрет певца Франческо Таманьо*



раскрытие внутреннего мира человека оказались в композиции гармонично соединенными. Сама живопись была подсказана образом, а образ — живописью.

Побывав на одном из спектаклей, Серов был буквально заворожен великолепным пением итальянца Франческо Таманьо. Позднее художник вспоминал, что звуки его золотистого тембра проникали в самую душу, рождая в воображении гармоничную и величественную композицию. Гармония живописи и характера предстает перед зрителем и в последующих работах Серова: «Портрет К. А. Коровина» (1891) и «Портрет И. И. Левитана» (1893).

Отличительной особенностью произведений художника 1890-х гг. стало стремление живописца с помощью кистей и красок создать завершенный живописный рассказ о человеке, раскрыть его чувства и переживания. Живопись была для него своеобразным фоном, на котором во всей полноте видна душа человеческая. Портреты, созданные Серовым, являлись законченными, высокохудожественными произведениями живописи.

Сам мастер не раз восклицал: «Я — не портретист, я — просто художник!» Действительно, Серов очень серьезно подходил к работе над каждым портретом. Более всего его волновало не внешнее сходство, а возможность увидеть и запечатлеть на полотне внутренний мир того или иного человека, его духовную сущность. Вот почему порой моделям приходилось подолгу позировать художнику, проводя в его мастерской до 90 сеансов.

Талантливый живописец получал от самых влиятельных особ множество заказов на портреты. Однако подобные работы, как правило, не приносили мастеру удовлетворения. Не раз он признавался своим близким, что подчас под пышным платьем или строгим и торжественным фраком нельзя было найти ничего, кроме душевной пустоты и эгоизма.

Так, однажды Серов принял заказ от князя Юсупова. Портрет был написан в усадьбе Архангельское. После первого же сеанса художник понял, что от него требуется лишь простое создание на холсте копии человеческого лица. Тогда же в одном из писем он признавался жене: «Вчера начал князя по его желанию на коне (отличный араб, бывший султана). Князь скромен, хочет, чтобы портрет был скорее лошади, чем его самого — вполне понимаю!»

То же произошло и во время работы над портретом великого князя Павла Александровича в 1897 г. Полотно стало первой официально-парадной композицией, созданной живописцем с натуры. Несмотря на мастерскую живопись, сам образ, созданный на картине, оставался мертвым, обезличенным, бездушным. Это было, скорее, художественное изображение лошади или праздничного мундира, но не портрет человека. Тем не менее произведение пришлось по нраву многим знатокам живописи. В 1900 г. на Всемирной выставке, проходившей во французской столице, работа Серова была удостоена grand prix.

Однако в иных ситуациях художник старался доказать свою правоту и спорил с заказчиками. Памятен случай, произошедший с Серовым во время работы над портретом княгини с сыном. В августе 1902 г. Серов писал к жене: «Жаль, мы не очень с княгиней сходимся во вкусах. Так, к примеру, какую куртку графику надеть... и то, что нравится ей, прямо ужасно — голубая венгерка, — если ее написать, то тут же может стошнить. Странно. Вот приедут господа, посмотрят, что мы написали, уверен, придется не по вкусу, — ну, что делать, мы ведь тоже немножко упрямы — да».

Среди заказных работ Серова существует ряд портретов, в которых обобщенные, типические черты благодаря мастерству художника перерастают в индивидуальные. Прежде всего, это «Портрет В. О. Гиршмана», завершенный в 1911 г. С полотна смотрит на зрителя промышленник, владелец игольной фабрики, представитель нового времени, века машин и бешеных скоростей. Его образ является олицетворением современного художнику типа богача-миллионера, во власти которого огромные суммы денег и судьбы простых людей.

Особенной выразительностью наполнен «Портрет М. А. Морозова», работа над которым была закончена в 1902 г. Взгляду зрителя представлена фигура купца нового поколения. Видно, что это уверенный в себе, гордый и независимый ни от людей, ни от обстоятельств человек. Серов



*В. А. Серов. Портрет М. А. Морозова*



мастерски передал суть его характера. А по содержательной наполненности и помпезно-торжественному настроению композицию можно причислить к ряду произведений монументальной живописи.

Современники художника вспоминали, что многие, обращавшиеся к нему с заказами, боялись того, что в итоге появится на холсте. Полотна Серова подобно лакмусовой бумажке высвечивали все внутреннее существо человека, обнажая его сильные и слабые стороны. Посредством живописи мастер пытался выразить свой протест против человеческой ограниченности, глупости, эгоизма и чванливости.

В жизни Серова были ситуации, когда протест мог быть заявлен не только в форме художественного изображения. После известных кровавых событий 1905 г. живописец работает над созданием большого количества карикатурных рисунков политического характера. В негодовании он отправил в Петербургскую академию художеств письменное послание, в котором выразил свое возмущение по поводу террора, развернутого царским правительством. Его петиция осталась без ответа. Тогда мастер решил покинуть академию.

Спустя некоторое время после этих событий Серов получает заказ на создание нескольких портретов представителей царской семьи. Рез-

ким отказом, посланным телеграммой, отвечает он на приглашение: «В этом доме я больше не работаю».

Тяжело переживал Серов неудачу первой русской революции. В одном из писем он напишет: «Опять весь российский кошмар втиснут в грудь. Тяжело. Руки опускаются как-то, и впереди висит тупая мгла..»

Чем больше видел художник низменного и отрицательного в человеке, тем более ему хотелось найти и запечатлеть на полотне человека искусства, с открытым, благородным и гуманным сердцем. Такой образ он нашел в лице создателя бессмертного Данко, русском писателе А. М. Горьком.

Именно так появился «Портрет А. М. Горького», законченный в 1904 г. Подобно самому автору портрета, его герой отличается непокорным, сильным характером. Он возмущен окружающей его действительностью и искренне переживает за судьбу народа.

В 1905 г. Серов создал «Портрет М. Н. Ермоловой». Знаменитая актриса одета в длинное черное платье, оттеняющее ее выразительное лицо. Все в ней говорит о силе чувства и воли, стремлении донести до людей все самое важное и нужное в жизни.

В том же 1905 г. художник завершил работу над «Портретом певца Ф. И. Шаляпина». Автор не перестает восхищаться талантливым русским певцом. Его чувство передается и зрителю, изучающему полотно. Слегка небрежным предстает главный герой картины: на лоб упрямо спадает прядь волос, слегка смяты галстук и рубашка, рука опущена в карман. Однако не в этой ли небрежности проглядывает истинный характер человека, словно бросающего вызов окружающим.

Несомненно, Шаляпин Серова противопоставлен ограниченным, мелким, эгоистичным и тщеславным мещанам, видящим смысл жизни в материальных благах. Его взгляд выражает тревогу и тоску, готовую в любой момент вырваться наружу. Кажется, еще секунда, и из глубин души певца польется поэтичная песня, рассказывающая о вольности русского характера...

После кровопролитных событий, произошедших в России в 1905 году, художник принимает решение отправиться в путешествие по Греции. Умиротворение и спокойствие, царящие в стране древнего искусства живописи, восхитили Серова. Более всего его покорили работы старых мастеров, архитекторов и художников, полных света, гармонии красок и четких форм. В письме к жене он писал: «Никто и ничто не в силах передать этого удивительного ощущения от света, легкого-легкого ветра, близости мраморов, за которым виден залив, зигзаги холмов.. [Античное искусство] соединило высокую, граничащую с пафосом декоративность с уютностью и простотой.»



Именно такое влияние греческой природы и искусства прослеживается в картине Серова «Одиссей и Навсикая». Широкое, безбрежное пространство показано зрителю. Землю Древней Греции освещают яркие, пронзительные лучи солнца. Автор стремится выразить счастье и радость земного бытия, красоту и гармонию мироздания.

В 1911 г. Серов решает написать портрет Г. Л. Гиршман. Произведение было задумано в жанре цветного рисунка a la Jangre (французский художник Жан Огюст Доминик Энгр). Однако постепенно, по мере углубления в работу, прием Серова, использованный при написании портрета, приобретал черты, напоминающие художественную манеру мастеров Возрождения. В одном из писем живописец восклицал: «Уже теперь не Энгр, а, пожалуй, к самому Рафаэлю подбираемся». Однако, несмотря на увлеченность картиной, произведение так и осталось незавершенным.

В том же 1911 г. появляется «Портрет П. И. Щербатовой». Это произведение Серова выразило стремление автора воскресить традиции классицизма в живописи. Последние годы жизни отмечены размышлениями художника о напрасном стремлении людей искусства отыскать гармонию в реальной действительности, а красоту и духовную силу — в людях. Репин не раз говорил о том, что Серов никак не хотел простить существующие «уродства жизни».

Таким образом, в течение XIX столетия постепенно главным направлением художественной мысли стал критический реализм, который укреплялся в борьбе с эстетикой идеализма. Новое искусство утверждало и новые идеалы. Следуя за писателями-демократами, художники могли бы сказать, что их целью является передача жизненных явлений во всем их многообразии, «в формах самой жизни».

Главным содержанием живописи стала жизнь простого народа. Выдающейся заслугой искусства XIX столетия явилось органическое единство правдивого и актуального содержания сюжетов и четкого оформления как действия в композиции, так и самого композиционного решения, глубокая психологичность образов и гармония колористики. Самые крупные мастера живописи видели свою задачу в борьбе за идейность искусства, решительно выступали против казенного академического псевдоклассицизма и обывательского натурализма.

# РУССКОЕ ИСКУССТВО XX СТОЛЕТИЯ

Период конца XIX — начала XX в. был тяжелым для России. В стране назревал политический, экономический и общественный кризис. С одной стороны, шел интенсивный промышленный рост, строились новые города, происходили глобальные перемены во всех отраслях жизни, с другой, именно это время — период разочарования передовой русской интеллигенции.

В сфере культуры началось усиление противоречий, разделение сплоченных ранее групп и параллельно объединение, казалось бы, несовместимых явлений.

В последние годы XIX столетия все более заметным становилось расхождение между материализмом и философским идеализмом. Это неизбежно приводило к еще большему различию между двумя направлениями: реализмом и искусством, отражающим окружающую жизнь при помощи субъективного восприятия. Многие творческие личности, как писал М. Горький, задыхались «в атмосфере материализма, меркантилизма и морального оскудения... искали выхода из буржуазной клоаки». Они находили его в новом течении, которое к тому времени уже распространилось по всей Европе, — в символизме.

В России символизм возник позже, чем в европейских странах, однако его развитие происходило интенсивнее и быстрее. В литературе он появился примерно в конце 1880 — начале 1890 г., а в 1910 г. начался его закат. Литераторы увлеклись акмеизмом и футуризмом. Первым писателем-символистом называют Владимира Соловьева. Причем символистской называют, как правило, не поэзию, а его произведения с философско-неоплатоническим и неортодоксальным мистическим уклоном. Кроме Соловьева, символизмом увлекались Д. С. Мережковский, Н. М. Минский, З. Н. Гиппиус, Ф. К. Сологуб, К. Д. Бальмонт, которых принято относить к старшим символистам. Творчество В. Я. Брюсова — переходный период от старших к младшим символистам.

К последним относились многие поэты начала XX в. Наиболее талантливыми из них являлись А. Белый, Вяч. И. Иванов, И. Ф. Анненский и А. А. Блок. Последующее поколение литераторов — М. А. Кузьмин, Н. С. Гумилев, С. М. Городецкий, а также А. А. Ахматова и О. Е. Мандельштам — называли себя учениками младших символистов. В начале 1910-х гг. многие из них отошли от символизма и увлеклись акмеизмом.

Большинство символистов были поэтами. Что касается прозы, то это направление не получило такого широкого распространения. Среди прозаиков можно назвать символистом А. П. Чехова («Чайка»), М. Горького, а также Л. Н. Андреева, творчество которого привело к популяризации символизма.



Для всех писателей-символистов главной оставалась идея двойственности всего сущего, т. е. каждый предмет или явление они воспринимали как всего лишь отблеск, тень от «незримых очами», но существующих неземных «торжествующих звучаний». Другими словами, символ говорил «на сокровенном языке намека и внушения» о чем-то «неадекватном внешнему слову». Определений, подобных этим, было предложено великое множество. Например, образ предметного мира являлся «только окном в бесконечность». Так понимали символизм и старшие, и младшие его представители. И все же между ними существовало большое различие. Первые читали «Вещь в себе» Канта, увлекались философией Шопенгауэра и Ницше, творчеством Вагнера, Эдгара По и Бодлера. Они отрицали все, отличались пессимистическим мировосприятием, были убеждены в вечном господстве мировой дисгармонии, придерживались религиозно-мистического направления.

Младшие символисты обогатили поэзию новыми звуками, формами, образами и оказали влияние на развитие символизма в других смежных искусствах. Они заявили о себе зимой 1902–1903 гг., незадолго перед началом Русско-японской войны и русской революции. В 1903 г. были напечатаны две «Симфонии» А. Белого, «Стихи о Прекрасной Даме» Блока и сборник стихов «Кормчие звезды» Вяч. Иванова. Младшие отказались от философии Ницше и обратились к творчеству В. Соловьева. Они более чутко воспринимали и отображали тяжелую политическую обстановку; заговорили о глобальных переменах, которые должны изменить жизнь в лучшую сторону; полагали, что каждое явление, происходящее в реальной жизни, является всего лишь символом потустороннего, а искусство призвано показать и объяснить связи между реальными событиями и их сущности с помощью мистической интуиции.

После поэзии и прозы тенденции к символизму проявились в музыке, театре и живописи. Таким образом, символизм в живописи возник гораздо позже, чем в литературе, за исключением Врубеля, творчество которого, как полагают, предшествовало символизму в литературе. Причина в том, что литераторы опирались на прозу Гоголя и Достоевского, поэзию Баратынского, Фета, Тютчева, тогда как живописцы не имели предшественников в этом направлении. Романтизм в русской живописи

не получил широкого распространения, и вскоре ему на смену пришел критический реализм, наиболее полно выразившийся в творчестве передвижников.

Основой для художников-символистов могла бы послужить древнерусская живопись. Однако большинство работ было скрыто позднейшими росписями. Несмотря на их восстановление, они уже не производили столь сильного впечатления и воспринимались как произведения, созданные под влиянием византийской культуры. Русские иконы были оценены по достоинству только в 1900–1910-х гг. и оказали влияние на развитие постсимволистского творчества.

Предпосылками для развития символизма в живописи послужили изменения, происходящие в политической, общественной и культурной жизни страны. В области живописи, в частности, имело место возникновение связей между передвижниками и Академией художеств. Образовался круг живописцев, которые в последние годы XIX в. заняли ведущие позиции в живописи, — это М. А. Врубель, В. А. Серов, И. И. Левитан, К. А. Коровин, М. В. Нестеров, Я. А. Головин, В. М. Васнецов, С. В. Малютин, Е. Д. Поленова, М. В. Якунчикова. Многие из них были москвичами и входили в Абрамцевский кружок, во главе которого стоял С. И. Мамонтов. Через некоторое время петербургские художники во главе с С. П. Дягилевым и А. Н. Бенуа организовали объединение «Мир искусства». Большой вклад в становление символизма внесли А. П. Рябушкин, Н. К. Рерих, В. Э. Борисов-Мусатов и др.

Художников-символистов тоже можно разделить на старших и младших. К первым относят Врубеля, Рериха и членов «Мира искусства», а ко вторым — Борисова-Мусатова, членов «Голубой розы», Петрова-Водкина. Как и при становлении всякого стиля, у символистов были предшественники, или протосимволисты, и последователи.

Прежде чем переходить к изучению символизма, необходимо кратко упомянуть о протосимволизме. Представителями этого направления являются В. М. Васнецов и М. В. Нестеров. Оказали на него определенное влияние художественная деятельность Е. Д. Поленовой и творчество М. В. Якунчиковой. Все они внесли весомый вклад в становление символистского течения живописи в России.

Однако первым субъективно, «космически», по-символистски воспринимать мир стал М. А. Врубель. Роль этого художника в развитии символизма и вообще русской живописи огромна. Им восхищались, у него



учились, ему подражали не только русские, но и зарубежные художники. Первые символистские работы Врубеля появились еще до первых опытов в литературе, последние совпали с деятельностью младших символистов. По особенностям мировосприятия его можно было бы отнести к старшим, однако способ, которым он это пытался выразить, более созвучен с расцветом деятельности младших. Из-за этого он был не понят современниками.

*Михаил Александрович Врубель* (1856–1910) родился в семье военного юриста, поляка по национальности. Мать была русской дворянкой из рода декабриста Басаргина. Врубель закончил юридический факультет Петербургского университета, был прекрасно образованным человеком, говорил на нескольких иностранных языках. Ему была уготована блестящая карьера, однако он решил стать живописцем. Элегантный молодой человек, светский денди Врубель стал учеником Академии художеств, полунищим, плохо одетым художником, который, бывало, довольствовался на обед лишь куском хлеба и стаканом воды.

С юных лет он сильно отличался от своих ровесников — Серова, Коровина, Левитана, которые писали картины в стиле реализма. Для них не существовал потусторонний мир, их не интересовали символы, отображающие его, в то время как Врубель занимался именно этим. Он учился у профессора Петербургской академии П. П. Чистякова. Закончив академию, Врубель стал не только мастером рисунка, но и старался познать сущность предметов и явлений, которые он изображал.

Как и прочие символисты, он читал Канта, Шопенгауэра и Ницше, а кроме того, увлекался натурфилософией Гёте, научившись у него рассматривать человека и природу как единое целое. И в жизни, и в творчестве Врубель был двойственным. Первые работы, как и полотна его ровесников, реалистичны. Однако в них уже наметился сдвиг в сторону символизма.

На восприятие Врубелем природы и окружающей жизни повлияло еще и то, что у него была возможность внимательно изучить древнерусскую живопись. В 1884 г. историк и археолог профессор А. В. Прахов в числе прочих пригласил начинающего художника в Киев для выполнения работ в церкви. Врубель работал в Кирилловской церкви, построенной в XII в. По сохранившимся контурам он подготовил для реставрации около 150 рисунков фигур святых. Кроме этого, он и сам реставрировал фигуры ангелов в Софийском соборе, возведенном в XI в.

После того как он прекрасно выполнил заказ, ему предложили сделать реставрацию в Кирилловской церкви. Конечно, полностью восстановить роспись не было возможности, и Врубель использовал подготовленные, но невостребованные эскизы для росписи возводившегося Владимирского собора. Один из биографов Врубеля написал: «Киевский период... для Врубеля уже не пролог, не подступ, а действие, мистериально торжественное». Его работы соответствовали канонам, при построении композиции он использовал византийские традиции, при выборе цветовых сочетаний руководствовался своим опытом, полученным во время поездки в Италию в 1884–1885 гг.



Вдохновленный этой работой, он выполнил эскизы к росписям киевского Владимирского собора. При их создании художник уже не придерживался канонов.

Возможно, поэтому эскизы были отвергнуты комиссией, которая предпочла передать эту работу В. М. Васнецову. Эти эскизы заставляют вспомнить работы А. А. Иванова. Один из исследователей творчества Врубеля писал, что «оба художника владели даром... сообщать мгновенному характер вечного, как бы освобождая его от власти текущего времени... Но у Врубеля в евангельских эскизах есть то, что не предчувствуется в эскизах Иванова — сумрачное томление духа перед загадкой смерти, чувство тайно мятежное, трагическое».

Вместо росписей стен собора Врубелю предложили написать растительные орнаменты боковых приделов. Он

*М. А. Врубель. Ангел с кадилом*



*М. А. Врубель. Девочка на фоне персидского ковра*



создал волшебные, фантастические изображения птиц и зверей, переходящие в мастерски выполненные красочные растения и цветы.

Работая над украшением Кирилловской церкви, Врубель находил время для самостоятельной работы. В этот период им была написана картина «Гамлет и Офелия» (1884) и выполнены иллюстрации к трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери». В своих работах он постарался показать светлое и темное начала человеческой души, возможность их одновременного существования и перетекания друг в друга. Эта тема, впервые проявившаяся в киевских работах, была более подробно развита мастером в его последующих произведениях — иллюстрациях к «Фаусту» Гёте и «Герою нашего времени» Лермонтова.

В «Девочке на фоне персидского ковра» (1866) и других работах этого периода Врубель стремился разработать свою оригинальную художественную манеру. В некоторых произведениях присутствуют романтические тенденции. Однако более всего Врубеля привлекали не литературные образы и романтические тенденции. Возможно, изучение древнерусской живописи или другие факторы привели его к теме Демона, которая стала для него основной.

Многие западные живописцы неоднократно обращались к этой теме. Однако в России до Врубеля никто не пробовал ее развивать. Позднее, в 1906 г., журнал «Золотое руно» объявил конкурс «Дьявол». В нем приняли участие многие члены объединений «Мир искусства» и «Голубая роза». Многие работы русских символистов напоминали творчество европейских мастеров прошлого.

Однако вернемся к творчеству Врубеля. Именно в работах, посвященных теме Демона, проявилось его символистское восприятие окру-

жащего мира. Во многом на создание этой огромной серии, начиная от скульптуры и ранних, уничтоженных работ и кончая «Демоном поверженным», повлияло произведение Лермонтова.

Скульптуру под названием «Демон» Врубель исполнил в 1890 г. Затем последовали многочисленные вариации на бумаге и холсте. На одном из рисунков (1890–1891) художник изобразил голову Демона на фоне горных вершин. У него измученный, ожесточенный взгляд, поджатые губы указывают на упорство. Зритель, взглянув на рисунок, не может оторвать взгляда от лица Демона, он же, в свою очередь, как бы проникает в самые темные уголки души зрителя.

В 1890 г. мастер написал полотно «Демон сидящий». Именно в нем он наиболее точно выразил свою художественную манеру и восприятие окружающей его действительности. Врубель показал молодого и привлекательного юношу, сидящего среди скал, одинокого, бессильно обхватившего руками колени. Лицу Демона художник придал сходство с ангелом с эскиза, выполненного им в Киеве. Этот Демон выражает не протест, а пока только скорбь, тоску, одиночество.

Представляет интерес и художественная манера Врубеля. В этом произведении соединились классические черты, точное изображение натуры, к которому художник стремился всегда, и одновременно легкое, свободное и необычное изображение всех присутствующих в картине элементов.

Композиция этой работы типична для многих последующих произведений Врубеля: он рисовал, как правило, небольшое по глубине пространство, помещая на передний план фигуру, которая, кажется, с трудом умещается на полотне. Формы он делил на составляющие части, отчего картина больше напоминала мозаику.

Об этой работе талантливого мастера можно говорить бесконечно. Однако, как писал Д. В. Сарабьянов, «его образ не сводим к какому-то определенному понятию, он многозначен, не может быть исчерпан, остается открытым… Намеки Врубеля остаются неразгаданными. Любой его образ может быть истолкован в новом аспекте, и количество этих аспектов практически бесконечно. Образ Демона нельзя свести к каким-то отдельным категориям — томлению или жажде красоты, к тоске или отверженности от людской суеты, к демонизму или страдальчеству. Здесь соединяется все вместе, и одновременно ни одно из этих свойств нельзя истолковать как исчерпанное и адекватное образу».



Написав «Демона сидящего», Врубель не возвращался к этой теме в течение десяти лет. Позднее она снова возникла в его творчестве, сначала как предвестник душевной болезни. Он стремился изобразить другого Демона, но не знал, каким он будет: торжествующим, мстящим или поверженным. Его творческие поиски воплотились в работе «Демон летящий». В этом новом Демоне нет ничего от прежнего, одинокого, меланхоличного, тоскующего, он способен творить зло, однако это может привести его к катастрофе.

Следующая работа, «Демон поверженный» (1901–1902), наиболее сильно выразила душевный настрой художника. Демон лежит на земле в неудобной позе, сложив руки под головой, его лицо искажено страданием, глаза напоминают глаза слепого. Работа над этой картиной продолжалась долго. Одна из родственниц художника, став свидетельницей поисков художника, позднее записала: «Я с ужасом видела каждый день перемену. Были дни, когда Демон был очень страшен, а потом опять появлялись в лице Демона глубокая грусть и новая красота. Михаил Александрович говорил, что теперь уже Демон не повержен, а летит, и некоторые видели полет Демона». Наконец, эта тяжелая работа вылилась в приступ душевной болезни, и Врубель так и не смог выразить всего, что хотел. Если бы не болезнь, возможно, Демон имел бы совсем другой вид.

С появления «Демона сидящего» до начала работы над «Демоном поверженным» прошло чуть более десяти лет. За это время художник исполнил множество произведений романтического направления. В 1889 г. он вернулся из Киева в Москву, снова стал общаться со своими приятелями по академии, с Коровиным, посещал дом Мамонтова, входил в со-

*М. А. Врубель. Демон поверженный*





*М. А. Врубель. Гадалка*



*М. А. Врубель. Портрет С. И. Мамонтова*

став членов Абрамцевского кружка. Он участвовал в создании декораций для организованной Мамонтовым Частной оперы. Среди прочих он помогал оформлять декорации для опер «Тангейзер» Вагнера, «Гензель и Гретель» Гумпердинка, «Сказка о царе Салтане» и «Садко» Римского-Корсакова. Затем он увлекся скульптурой и вылил из бронзы группу «Робер и Бертрам».

В 1895 г. Врубель написал несколько панно, иллюстрирующих «Фауста» Гёте. В них не прослеживается черт символизма, скорее, эти работы выполнены в духе романтизма. Это не единственные его монументальные работы. В 1896 г. он исполнил панно «Микула Селянинович» и «Принцесса Греза». Обе работы должны были быть показаны на Всероссийской промышленной выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде, но жюри их не приняло.

В середине 1890-х гг. Врубель написал картины «Венеция» (1893) и «Испания» (1894). В этих работах он выразил свое нетрадиционное восприятие мотивов, не раз повторенных другими художниками. В 1895 г.



он исполнил полотно «Гадалка», затем появились «Муза», «Примавера», «Валькирия», «Философия».

Врубель писал также портреты известных людей и своих знакомых: К. Д. и М. И. Арцыбушевых, С. И. Мамонтова (все 1897). Все эти символистские работы, особенно портрет Мамонтова, выражают субъективное отношение мастера к людям.

Вскоре после приезда в Москву художник увлекся созданием майоликовых скульптур. В начале 1890-х гг. он исполнил маски львиц и стилизованную голову «Египтянки» (1891). Впоследствии он создал цикл скульптур для оперы Римского-Корсакова «Снегурочка» — «Мизгирь», «Купава», «Лель», «Царь Берендей». Первые три скульптуры хранятся в музее Абрамцево, последняя — в Третьяковской галерее в Москве.

Врубель был талантливым художником, работавшим одновременно в нескольких направлениях. Параллельно с написанием картин и созданием скульптур он продолжал разрабатывать тему русского мифа. Одной из первых работ такого рода стала картина «Богатырь» (1898), затем были написаны «Пан», «К ночи» и знаменитая «Царевна Лебедь». Все эти картины выставлены в Третьяковской галерее в Москве. В произведениях на русские мифы художник соединил характерный для русских

*М. А. Врубель. Богатырь*



*М. А. Врубель. Пан*





*М. А. Врубель. К ночи*



*М. А. Врубель. Шестикрылый Серафим*

сказок пантеизм с субъективным взглядом на окружающий его мир. Особенно сильно поражает воображение «Царевна Лебедь» — молодая, прекрасная, но грустная женщина с большими тревожными глазами и в то же время лебедь с яркими блестящими крыльями.

Поправившись после приступа душевной болезни, который случился с ним в 1902 г., Врубель больше не возвращался к теме Демона. Вместо этого он создал картины, противоположные по значению «Демону поверженному»: «Пророк» (1904), «Шестикрылый Серафим (Азраил)» (1904), «Видение пророка Иезекииля» (1906).

И больной, и здоровый, Врубель продолжал трудиться над картинами, стремясь наиболее полно выразить оригинальное, не похожее ни на какое другое восприятие окружающего мира. В последние годы он написал несколько портретов своей жены, певицы Н. И. Забелы. Он выполнил и несколько автопортретов, каждый последующий из которых становился все более одухотворенным, но в то же время как бы бесплотным. Последней работой художника стал портрет В. Брюсова (1906), заказанный издателем символистского журнала «Золотое руно» Н. П. Рябушинским. В том же году Врубель окончательно перестал видеть.

Творчество Врубеля оказало на художников последующих лет нетрадиционное влияние. Произведения были настолько субъективными, что у мастера не было ни одного ученика или последователя. Более заметные отголоски его творчества можно заметить не в живописи, а в других искусствах, прежде всего в символистской поэзии, особенно в произведениях А. Блока. Именно он продолжал разрабатывать тему, которую Врубель не закончил, — тему Демона. Вскоре после смерти художника Блок написал



свое первое стихотворение «Демон», а потом и другие произведения, в том числе поэму «Возмездие», в которой есть такие строки:

И, может быть, в преданьях темных
Его слепой души, впотьмах —
Хранилась память глаз огромных
И крыл, изломанных в горах...
В ком смутно брезжит память эта,
Тот странен и с людьми не схож:
Всю жизнь его — уже поэта
Священная объемлет дрожь,
Бывает глух, и слеп, и нем он,
В нем почивает некий бог,
Его опустошает Демон,
Над коим Врубель изнемог...

В этих строчках содержится не только намек на «Демона поверженного», в них описывается и портрет самого художника. Лучше всех понять его творчество смог именно Блок.

В конце XIX в. в России был основан журнал «Мир искусства», а вскоре, в 1898 г., образовалось художественное общество под одноименным названием. Ядро этого объединения составляли А. Н. Бенуа, К. А. Сомов, Л. С. Бакст, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, А. П. Остроумова-Лебедева. Некоторые исследователи относят этих и других художников, входивших в данное объединение, к символистам и даже делят их, по аналогии с литераторами, на старших и младших.

Молодые художники «Мира искусства» восхищались творчеством западных мастеров — У. Морриса, О. Бёрдсли, Г. Моро, модернистскими художниками скандинавских стран. Любили они и музыку. Многие, в том числе и Бенуа, особенно восхищались творчеством Вагнера, Дебюсси, Стравинского.

Большое значение художники придавали выражению Достоевского «Красота спасет мир». Причем красоту каждый из них понимал по-своему. Например, Дягилев писал: «Красота в искусстве есть темперамент, выраженный в образах, причем нам совершенно безразлично, откуда почерпнуты эти образы, так как произведение искусства важно не само по себе, а лишь как выражение личности творца; история искусств не есть история произведений искусств, но история проявления человеческого гения в художественных образах». Многие считали тождественными по-

нятия красоты и искусства. В объединение «Мир искусства» входили самые разные художники. Условно их можно разделить на три большие группы. Первая группа составляла, как принято говорить, ядро. В нее входили в основном графики и театральные художники Петербурга. Ко второй группе относят Серова, Коровина, Малявина, Левитана. Их реалистическое творчество дополнялось элементами модерна или импрессионизма. В третью группу входят художники, писавшие в стиле, близком к символизму: Нестеров, Поленова, Якунчикова. Врубель также входил в «Мир искусства», но его творчество настолько оригинально, что его нельзя отнести ни к одной из этих групп.

Постепенно установилась связь между художниками «Мира искусства» и одноименным журналом. Бенуа вспоминал: «Мы все были в те годы мучительно заинтересованы загадкой бытия и искали разгадку ее в религии и общении с людьми, посвятившими себя подобным же поискам. Отсюда получилось привлечение в сотрудничество четы Мережковских, Минского, Перцова, Шестова, Тернавцева и в особенности Розанова; отсюда же и образование „Религиозно-философского общества", которого названные лица (и я в их числе) были членами-основателями.»

Но сотрудничество с писателями продлилось недолго, «художники не выносили реакционных литераторов и философов, разглагольствовавших на страницах журнала, соседних с теми, где воспроизводились их картины.» Отношения обострились. Это привело к тому, что многие литераторы покинули «Мир искусства», и на их место пришли молодые, в том числе Брюсов и Белый.

Брюсов в своих статьях «Мудрое дитя» и «Ненужная правда» популяризировал символизм как творческий метод. Белый поместил в журнале несколько статей. В первой, под названием «Формы искусства», он стремился обосновать точку зрения, согласно которой символизм является вершиной искусства; в следующей работе, «Символизм как миропонимание», он проанализировал взгляды на символизм таких крупных философов, как Ницше, Шопенгауэр, а также Соловьев. Эти работы, с одной стороны, и творчество Врубеля, с другой, не могли оставить членов «Мира искусства» равнодушными к новому направлению. Что касается Блока, то он не публиковался в «Мире искусства» и первое время мало общался с художниками-мирискусниками.

В 1904 г. журнал прекратил свое существование, но, несмотря на это, связи художников с писателями еще более укрепились. На фоне политических событий 1905–1906 гг. и у художников, и у «теургов» происходила переоценка ценностей. Если раньше в обеих группах господствовал культ индивидуализма, то теперь они перешли к поискам общности.



Художники-петербуржцы — Бакст, Сомов, Добужинский — постепенно сблизились с Вяч. Ивановым и часто посещали его вечера на «Башне». Они разделяли его взгляды на символизм, более научные, классические. Что касается молодых московских художников, то примерно в то же время они сблизились с Брюсовым и Белым, которые по-своему повлияли на них. Таким образом, сформировались две символистские школы, петербургская и московская.

О связи между художниками и литераторами свидетельствуют и многочисленные портреты писателей, написанные мирискусниками. Это портрет Андреева, написанный Серовым; портреты Сомова, Белого, Гиппиус, выполненные Бакстом; Вяч. Иванова, Блока, Сологуба, Кузьмина, Добужинского, созданные Сомовым, и др.

Такое тесное общение с литераторами не могло не оказать влияния на творчество петербургских художников. В произведениях практически всех мирискусников прослеживаются символистские тенденции. Исключение составляют лишь мастер графического пейзажа А. П. Остроумова и племянник Бенуа, Е. Е. Лансере, реалист, график-станковист, позднее ставший монументалистом.

Одной из центральных фигур того времени был живописец и критик *Александр Николаевич Бенуа* (1870–1960), сын архитектора Н. Л. Бенуа. Живопись и историю искусства он изучал самостоятельно. Проработав некоторое время в России, он отправился во Францию, где жил и писал с 1896 по 1898 г. Ранние его работы, например иллюстрации к сказкам Гофмана и произведениям А. С. Пушкина, созданы в духе романтического ретроспективизма. В картине «Смерть» (1907), которая была написана им под впечатлением революционных событий, преобладает не символическое, а аллегорическое направление.

Лучшими творениями Бенуа считаются иллюстрации к «Медному всаднику» Пушкина. Первые его работы датируются 1905 г., впоследствии он возвращался к этой теме еще два раза — в 1916 и в 1921–1922 гг. Художник выполнил множество рисунков, на которых показал Санкт-Петербург в различных видах — до потопа, прекрасный, величественный; после, с многочисленными разрушениями, — и даже ожившего Медного всадника, скачущего по улицам. Однако и эти работы нельзя



*А. Н. Бенуа. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник»*

в полной мере отнести к символистским. Скорее, в них органично соединились черты реализма и романтизма. Что касается стилевой направленности, то иллюстрации к «Медному всаднику» считаются первыми работами неоклассического модерна в русской графике.

Наиболее близко к символизму Бенуа подошел, работая над декорациями к балетным постановкам (сценография «Павильона Армиды» Н. Н. Черепнина, «Петрушки» И. Ф. Стравинского).

Работы Л. С. Бакста, К. А. Сомова, М. В. Добужинского более близко соприкасались с символистским направлением. Особенно интересен творческий путь *Льва Самойловича Бакста (Розенберга)* (1866–1924). Он родился в Гродно в интеллигентной семье. Его детство прошло в Санкт-Петербурге.

Рисовать он начал рано. В двенадцать лет Лев занял первое место в конкурсе на создание портрета В. А. Жуковского, объявленном в гимназии. Успех вдохновил его, и мальчик продолжал рисовать, уделяя этому занятию все свободное время днем и тайком ночью. В 1883 г. Бакст бросил гимназию и был зачислен вольнослушателем в Академию художеств. Там он познакомился с Серовым, в те годы тоже студентом.

Бакст исправно посещал занятия и рисовал, но преподаватели, в том числе и Чистяков, не выделяли его работы среди прочих. В 1887 г. юный художник написал картину на тему «Богоматерь, оплакивающая



Христа» для конкурса на серебряную медаль, но жюри не приняло его работу. Разочаровавшись, Бакст покинул академию.

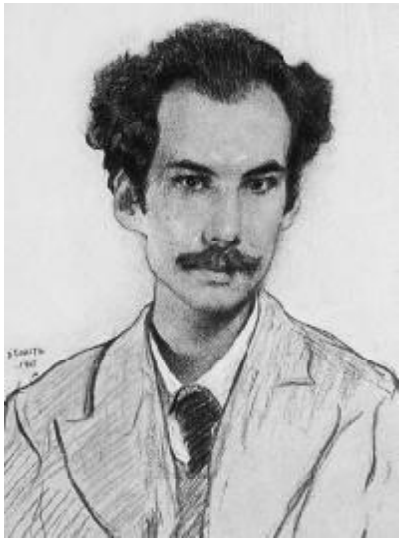
Некоторое время он работал самостоятельно, экспериментируя с различными материалами. Сохранились его масляные этюды, акварели, рисунки карандашом, углем, пастелью, гуашью («Кармен», «Испанец», «Боярыня», «Украинка»).

В 1893 г. Бакст уехал в Париж и учился у французов Ж.-Л. Жерома и Р. Жульена, а также у финна А. Эдельфельта. В свободное время он ходил по музеям и изучал работы романтиков, которые привлекали его более остальных. Как и Делакруа, он совершил поездку в Северную Африку, результатом которой явились акварели «Алжир» (1897), «Вечер в окрестностях Эн-Сенфура» (1897) и др.

Работы Бакста очень скоро обратили на себя внимание критики. Например, И. Грабарь отмечал: «В последние годы сильно выдвинулся на акварельных выставках г. Бакст, молодой художник, пробывший несколько лет в Париже. Он довольно свободно владеет рисунком и имеет все задатки колориста… везде чувствуется рисовальщик с большим чувством пятна».

Вернувшись на родину, Бакст написал несколько произведений в стиле модерн. Одна из его работ, «Ужин» (1902), приобрела скандальную известность: на ней автор изобразил «стильную декадентку… черно-белую, тонкую, как горностай, с улыбкой a la Джоконда». В том же стиле выполнены иллюстрации для символистских журналов «Весы» и «Золотое руно». Интересны и его портреты поэтов-символистов, в том числе А. Белого и З. Гиппиус. Они выполнены карандашом и подсвечены акварелью.

Андрея Белого Бакст рисовал два раза, и оба рисунка сильно отличаются друг от друга. Сам Белый писал: «Рыжеусый, румяный, уверен-



*Л. С. Бакст. Портрет Андрея Белого*

ный умница Бакст… отказался меня писать просто; ему нужно было, чтобы я был оживлен: до экстаза; этот экстаз хотел он приколоть, как бабочку, булавкою, к своему полотну; для этого он с собой приводил из «Мира искусства» пронырливого Нурока, съевшего десять собак по части умения оживлять, прикладыванием «вопросов искусства», как скальпеля к обнаженному нерву; для оживления сажалась и Гиппиус; от этого я начинал страдать до раскрытия зубного нерва, хватаясь за щеку, лицо оживлялось гримасами орангутанга: гримасами боли; а хищный тигр Бакст, вспыхивая глазами, подкрадывался к нам, схватываясь за кисть; после каждого сеанса я ощущал волнение: Бакст сломал челюсть; так я и вышел: со сломанной челюстью; мое позорище (по Баксту — «шедевр»)… Портрет кричал о том, что я декадент…»

Через несколько месяцев художник исполнил второй портрет. Об этой работе Андрей Белый сказал: «Вторая, более известная репродукция меня Бакстом агитировала за то, что я не нервнобольной, а усатый мужчина».

В 1906 г. Бакст написал несколько произведений. Наиболее интересно панно «Ваза. Автопортрет», на котором художник изобразил завядшие листья и гроздья винограда, свисающие с краев большой овальной вазы. В глубине стоят, печально отвернувшись друг от друга, мужчина (сам Бакст) и женщина. В 1908 г. Бакст вместе с Серовым совершил поездку в Грецию, а по возвращении написал несколько картин, в том числе модернистское панно «Terror Antiquus» («Древний ужас», Русский музей, Санкт-Петербург). Содержание этой работы навеяно творчеством Вяч. Иванова, он и предложил серьезное историко-философское толкование этого произведения в одной из своих статей.



*Л. С. Бакст. Портрет З. Н. Гиппиус*

«Древний ужас» считается одним из образцов символистской живописи художников, входивших в объединение «Мир искусства». Это таинственная и странная картина, на





*Л. С. Бакст.* ***Terror Antiquus*** *(Древний ужас)*

которой изображены море, скалы, на переднем плане можно разглядеть какие-то строения и даже людей, несмотря на то что панорама местности дана сверху, с высоты птичьего полета. На фоне пейзажа художник поместил статую Афродиты, сюжетно не связанную с остальными мотивами. Ее появление на полотне толковали по-разному. И. Н. Пружан видел в скульптуре указание на тему «Вечной Женственности»: «Изображая Афродиту — богиню любви, как бы торжествующей победу над всем земным и преходящим, Бакст имел в виду победу этого вечного идеала любви и женственности». Вяч. Иванов вкладывал другой смысл: «Судьба, предмет древнего ужаса, Судьба-губительница есть именно та богиня любви с ее улыбкой и голубем, которую видим мы на первом плане картины, торжествующую какое-то нескончаемое утверждение жизни среди гибели влюбленных в нее мужских сил».

Эта работа стала последней символистской картиной художника. Сам он остался ею недоволен, забросил станковую живопись и занялся разработкой декораций для дягилевского театра.

Подлинным символистом называют другого мирискусника, *Константина Андреевича Сомова* (1869–1939). Он был давним другом Бенуа, они вместе учились в гимназии, а позднее Сомов входил в кружок самообразования, организованный Бенуа.

Отец Сомова был известным искусствоведом, хранителем Эрмитажа. Константин учился в Академии художеств, попав в тот период, когда там проходила реформа. Учителем Константина был И. Е. Репин.

После окончания Петербургской академии Сомов отправился в Париж и учился в Академии Коларосси. На формирование его художественной манеры оказали влияние венецианские и голландские мастера, Ватто, Ларжильер, Бёрдсли, а также Федотова.

Сомов, в отличие от многих других символистов, не интересовался философией Канта, оставался равнодушным к Шопенгауэру и Ницше.

Религиозно-мистическое направление, модное среди писателей и художников того времени, не увлекало Сомова. «Может быть, я и пользуюсь иногда для выражения своей мысли терминами философов, имеющих влияние на наше время, но это против моей воли, так как их не читал, совершенно их не знаю», — говорил он. Больше его привлекало творчество Достоевского, Чехова, Диккенса, Гофмана, Франса.

Сомов часто общался с Блоком, бывал в «Башне» Вяч. Иванова и исполнил портреты обоих литераторов. Кроме того, он выполнил обложку для лирических драм Иванова и для книги стихов Блока, довольно точно выразив индивидуальные особенности каждого писателя.

Большинство произведений символистского направления были созданы Сомовым в начале и середине первого десятилетия XX в. К тому времени он уже был сложившимся художником, его имя стало известно не только в России, но и в Германии, Франции.

В его произведениях ощущается некая двойственность, не имеющая, впрочем, ничего общего с дуалистическим мировосприятием Врубеля. Картины Сомова «насквозь проникнуты духом нашего времени: безумной любовью к жизни, огромным, до последних тонкостей доходящим гуттированием ее прелестей и в то же время каким-то грустным скептицизмом, глубочайшей меланхолией от „недоверия" к жизни».

В 1896–1897 гг. Сомов написал полотна «Дама у пруда», «Письмо», «Конфиденция» и «В боскете». В этих ранних, полных поэзии произведениях еще не ощущалось той двойственности, которой будут пронизаны его последующие работы. Первой из них можно считать портрет А. Н. Бенуа (1896). Наиболее удачной считается картина «Дама в голубом» (1897–1900). Он изобразил Е. М. Мартынову, одетую в старинное платье. Она стоит в простой естественной позе, держа в руке раскрытую книгу, на фоне старинного, стилизованного парка. Для создания нужного впечатления художник использовал приемы, применявшиеся



*К. А. Сомов. Дама в голубом*





*К. А. Сомов. Эхо прошедшего времени*



*К. А. Сомов. Волшебство*

русскими портретистами XVIII в. Среди прочих он с большим мастерством выполнил лессировку, благодаря чему смог добиться прозрачности цвета.

Затем последовали и другие картины, на которых художник изображал своих современниц в старинных платьях: «Спящая женщина в синем платье», «Дама в розовом платье», «Эхо прошедшего времени», «Спящая молодая дама» (все — в Третьяковской галерее, Москва). Изображения кажутся реальными и понятными, и в то же время от них как бы исходит заряд тонкой чувственной атмосферы, в которой пребывают женщины. Для достижения этого Сомов сочетал большие плоскости локального колорита, тщательно прорабатывал детали лиц и костюмы моделей, вносил в композицию куски пленэрного пейзажа и т. д.

Еще более в духе символизма выполнены другие произведения Сомова, например «Волшебство» (1902), напоминающее обложку книги «Арлекин и смерть» (1907).

*Мстислава Валериановича Добужинского* (1875–1957) называют самым сильным и независимым художником из числа мирискусников. Кроме станковой живописи, он известен своими графическими работами,

иллюстрациями и декорациями к театральным постановкам. Добужинский окончил Рисовальную школу Общества поощрения художников в Петербурге и продолжил образование за границей у А. Ашбе и Ш. Холлоши. Кроме того, он обучался искусству гравюры у В. Мате. Художественная манера этого художника сложилась под влиянием Валлотона, Бенуа и Лансере.

Он прожил за границей более двух лет, с 1899 по 1901 г. Вернувшись в Россию, Добужинский в 1902 г. вошел в состав членов «Мира искусства». Как и другие художники, он часто бывал в «Башне» Вяч. Иванова и общался с «теургами».

В его произведениях часто повторяется тема Петербурга. Он воспринимал этот город не просто как центр культурной жизни. У него было к нему особенное отношение. Добужинский писал: «По приезде в Петербург я ощущал все время как бы озарение и носил в себе чувство, похожее на влюбленность: меня совершенно поразил Петербург, который я увидел после двухлетнего отсутствия, — теперь я смотрел на него совсем новыми глазами.. По-новому утвердилось и жившее с детства какое-то родное чувство к монотонным казенным зданиям, удивительным петербургским перспективам, но еще острее меня теперь уколола изнанка города... Эти задние стены дворов — кирпичные брандмауэры с их белыми полосками дымоходов, ровная линия крыш, точно с крепостными зубцами — бесконечными трубами, спящие каналы, черные высокие штабеля дров, темные колодцы дворов, глухие заборы, пустыри... Теперь я точно увидел наяву то, что меня так смутно волновало в юности и в романах Достоевского, и я все больше чувствовал, что Петербург всем своим обликом, со всеми контрастами трагического, курьезного, величественного и уютного действительно единственный и самый фантастический город в мире... Я не только пассивно воспринимал все новые впечатления Петербурга, у меня рождалось неудержимое желание выразить то, что меня волновало. Волновало и то, что этот мир, каким я его увидел, кажется, никем еще не был замечен, и, как художник, я точно первый открываю его с томительной и горькой поэзией. Конечно, я был охвачен, как и все мое поколение, веянием символизма, и естественно, что мне было близко ощущение тайны, чем, казалось, был полон Петербург, каким я его теперь видел..»

Впечатления, которые художник так красочно выразил словами в своих «Воспоминаниях», в главе «„Уколы" Петербурга», он постарался передать и в картинах «Обводной канал в Петербурге» (1902), «Уголок Петербурга» (1904), «Окно парикмахерской» (1906) и многие др. Этот период его творчества перекликается с циклом стихотворений Блока «Город» 1904–1908 гг. и с творчеством Белого.



*М. В. Добужинский.*
*Городские сны. Безмолвие*

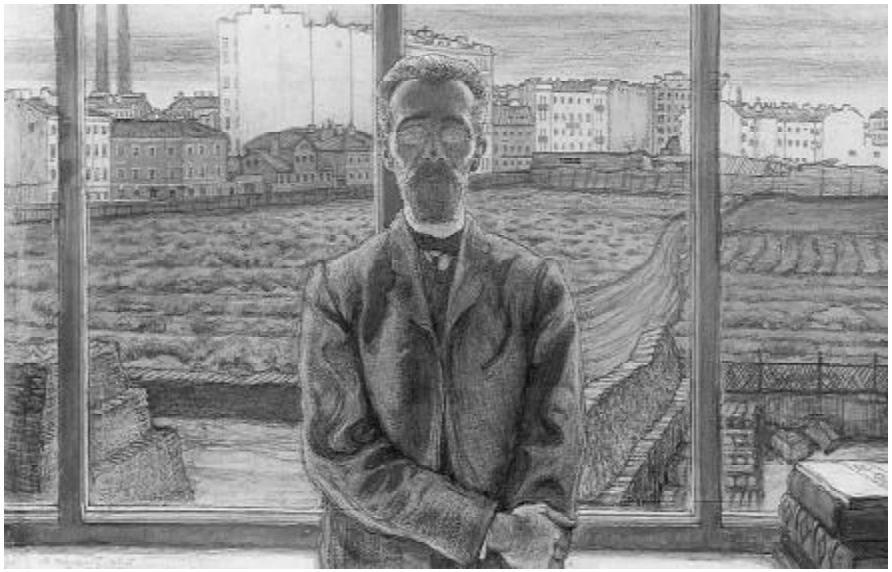


В 1906 г. Добужинский создал серию лондонских пейзажей, в которых присутствовали элементы сюрреализма, а через двенадцать лет написал еще несколько видов английской столицы под общим названием «Городские сны» (работы этого цикла сегодня хранятся в собрании наследников М. В. Добужинского, Русском музее Санкт-Петербурга, Государственной республиканской библиотеке Литвы в Вильнюсе, а также в Париже).

Кроме видов Петербурга, художник выполнял иллюстрации к сатирическому журналу «Жупел». Он основан мирискусниками, но просуществовал недолго и был запрещен цензурой. В ответ на это члены объединения основали «Адскую почту», с которой Добужинский тоже сотрудничал.

Интересен цикл работ, посвященных событиям 1905 г. Одним из первых произведений, выполненных автором в том же году, стала «Октябрьская идиллия», на которой он показал расправу жандармов с мирной демонстрацией.

В 1907 г. Добужинский выполнил рисунок «Дьявол», с которым принял участие в конкурсе, объявленном журналом «Золотое руно». Сам автор так объяснил его содержание: «У Достоевского есть слова о бане с „пауками по углам" и, кажется, у него же — о „сладострастной паучихе". Сопоставьте сказанное с идеей „Зависимости" („Власть") и ощущением „Несвободы" — тягостнейшего из духовных переживаний (зла, нераздельно связанного с миром действительности) — комбинация этих



*М. В. Добужинский. Человек в очках. Портрет К. А. Сюннерберга*

представлений, думаю, теперь и пояснит вам замкнутый круг, где вращаются человечки, и („мировую") тюрьму и „власть" скрывшего свое лицо Тюремщика...»

В тот же период Добужинский написал совершенно не похожий на эти символистско-аллегорические работы портрет своего знакомого, поэта-символиста К. А. Сюннерберга (печатался он под псевдонимом К. Эрберг). После завершения работ художник вспоминал: «Он был весь как бы „застегнутый", даже его очки с голубоватыми стеклами были точно его щитом». Таким Добужинский и изобразил поэта: интеллигентного, сдержанного, закрытого и оттого одинокого человека, который привык скрывать свои мысли и чувства. Грабарь дал портрету подходящее название — «Человек в очках».

Еще раз художник вернулся к теме города в 1922 г., незадолго перед отъездом из страны. Он выполнил иллюстрации к «Белым ночам» Достоевского, хранящиеся сегодня в частных собраниях и Русском музее Санкт-Петербурга. Добужинский использовал тушь и впервые применил прием заострения «сдвига», благодаря чему усиливалось впечатление от рисунка. Таким образом, ему удалось создать иллюстрации, по силе воздействия ничуть не уступающие самому роману Достоевского. В чем-то



они напоминали иллюстрации Бенуа к «Медному всаднику» А. С. Пушкина. В 1925 г. художник покинул страну. Некоторое время он жил в Литве, работая над оформлением спектаклей Каунасского театра. В 1939 г. он переехал в США, где продолжал работать театральным художником.

Были и другие художники-символисты, так или иначе связанные с «Миром искусства». Один из них — *Николай Константинович Рерих* (1874–1947). Между ним и членами объединения часто возникали споры, перешедшие наконец в открытую вражду.

Рерих начал учиться рисовать довольно поздно, в семнадцать лет. Его первым учителем был график и иллюстратор М. О. Микешин. В 1893 г. Рерих поступил в Петербургскую академию художеств, где изучал пейзаж под руководством А. И. Куинджи. Ранние работы Рериха затрагивали исключительно исторические сюжеты.

Закончив академию, он занимался преподавательской деятельностью, увлекался археологией, но не прекращал писать. Он создал полотна «Гонец» (1897), «Красные паруса» (1900), «Идоль» (1901), «Зловещие» (1901) и многие др. Все эти произведения носят символистскую направленность. Лучшей работой этого периода считается «Небесный бой».

Многие работы конца 1890-х и 1900-х гг. сюжетно перекликаются с творчеством Брюсова, Белого, Блока. Кроме того, на связь Рериха с литераторами указывает и то, что художник создал иллюстрации к драме Метерлинка «Слепые». В 1900 г. Рерих отправился в Париж совершенствовать свое мастерство, а по возвращении предпринял несколько

*Н. К. Рерих. Зловещие*





*Н. К. Рерих. Небесный бой*

поездок по городам страны, изучая искусство, в том числе живопись Древней Руси.

К этому периоду его творчества относятся работы «Ростов Великий» (1903), «Псковский погост» (1903) и др.

Отношения с «Миром искусства» складывались непросто. В начале 1900-х гг. Рерих тесно общался с В. В. Стасовым, а тот был настроен по отношению к мирискусникам резко отрицательно. Через некоторое время Рерих лично познакомился с Бенуа и Дягилевым. Между ними начали налаживаться отношения, Рерих даже принял участие в IV выставке «Мира искусства», прошедшей в 1902 г., а затем в ретроспективе русского искусства в парижском Осеннем салоне, организованной Дягилевым в 1906 г. Еще через четыре года Рериха избрали председателем второго выставочного объединения «Мира искусства». Правда, на этих выставках экспонировались работы самых различных направлений, вплоть до авангарда. Но, несмотря на это, Рериха нельзя рассматривать как одного из мирискусников, так как его творчество значительно отличалось от работ Сомова, Добужинского или Бакста.

Рерих выполнял и заказы для театров. Его первой пробной работой стала разработка эскизов театральных декораций к «Валькириям» Вагнера. Однако выполнял он эту работу не на заказ, а для себя. Но через некоторое время у него появилась реальная возможность работать в этом направлении: в 1907 г. Н. Н. Евреинов пригласил Рериха оформлять постановки только что созданного им Старинного театра. Художник выполнил декорации к мистерии «Три волхва», в которых стремился наиболее точно воссоздать атмосферу средневекового города и театра того же времени.

Позднее Рерих получил заказ на оформление постановки драмы Ибсена «Пер Гюнт». Затем им были разработаны декорации для «Половецких плясок» (опера «Князь Игорь» А. П. Бородина), оперы «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова. В 1912–1913 гг. он трудился над оформлением постановки «Весна священная» И. Ф. Стравинского.



В 1913 г. художник написал эскизы декораций к «Принцессе Мален» и «Сестре Беатрисе» Метерлинка. Но театральные декорации по этим эскизам так и не были созданы.

Начиная с 1906 г. Рерих принимал участие в выставках русского искусства, проходивших в Париже, Берлине, Лондоне, Брюсселе, Вене, Риме, Венеции. В 1920–1940-х гг. его имя стало известно не только в Европе, но и в Америке. К тому времени он уже отошел от создания символистских картин и заинтересовался восточной философией.

В 1923 г. Рерих отправился на Восток, где прожил пять лет. Он побывал в северной части Индии, Китае, Монголии, Средней Азии, Забайкалье, на Алтае, Тибете.

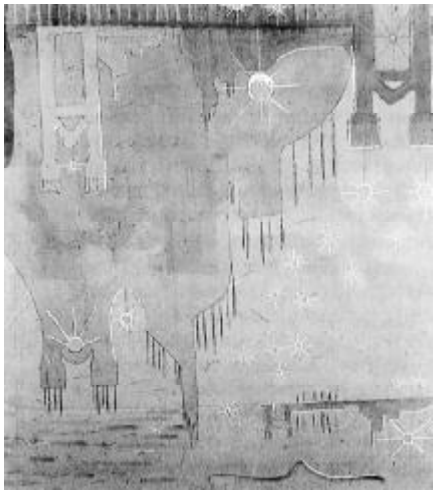
В 1933 г. Рерих совершил второе путешествие на Восток. На этот раз он пробыл там недолго, менее двух лет. Во время этой поездки художник написал около пятисот картин по мотивам восточных легенд и своих собственных видений.

Вскоре Рерих стал называть себя мессией оккультизма восточного, индуистского, толкования, провозгласил себя носителем новой духовности, пророком, миссия которого заключается в том, чтобы спасти мир. Этот период ознаменовался появлением полотен с изображением горных вершин Гималаев и Тибета.

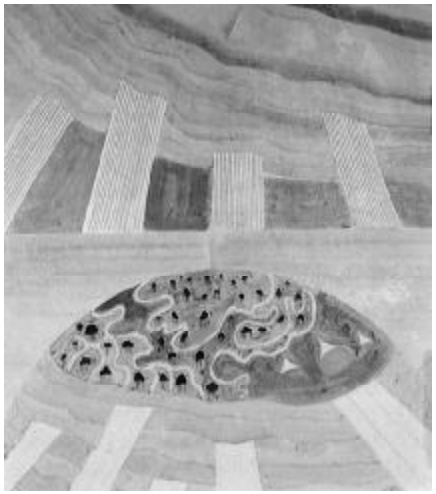
Однако многие исследователи творчества Рериха наиболее ценными считают его ранние работы. Того же мнения придерживался и Бенуа, который писал: «В большинстве случаев это поверхностные схемы, это удачные выдумки, это „подобия откровений и видения", но это не „органические образования, живущие собственной жизнью", это не вечные и не великие создания человеческого духа. О, если бы вместо всех этих циклов, вместо этих тысяч картин Рериха, мы бы имели „нормальное" количество их, но при этом каждая такая картина была бы чем-то исчерпывающим, если бы в нее можно было бы „войти" и в ней „пожить" — как иначе сложилась бы и сама миссия Рериха!»

Еще один из интереснейших художников-символистов — *Микалоюс Константинос Чюрлёнис* (1875–1911). По происхождению он был литовцем, поэтому его скорее следует относить не к русской, а к литовской культуре. И все же нельзя не вспомнить о том, что связывало его с членами объединения «Мир искусства».

Чюрлёнис окончил рисовальную школу Я. Каузика и Варшавское художественное училище. На формирование его художественной манеры



*М. К. Чюрлёнис. Соната солнца. Аллегро*



*М. К. Чюрлёнис. Соната солнца. Анданте*

большое влияние оказал К. Стабровский. В 1908 г. Чюрлёнис впервые приехал в Петербург и посетил Эрмитаж. В последующие годы он принял участие в Салоне, организованном С. К. Маковским, и двух выставках Союза русских художников. В 1910 г. его полотна были экспонированы на выставке второго объединения «Мира искусства», председателем которого являлся Рерих. А в 1911 г. Чюрлёнис вошел в состав членов «Мира искусства». Чюрлёнис был не только живописцем, но и композитором, «одним из очень немногих живописцев-музыкантов, который пишет свои картины по законам музыки». Своим картинам он давал музыкальные названия — «Весенняя соната», «Соната солнца», «Морская соната», «Соната Ужа», «Соната пирамид», причем каждое из этих произведений делилось на четыре части: аллегро, анданте, скерцо и финал. Все эти картины были исполнены в короткий период — с 1907 по 1909 г. Сегодня их можно увидеть в музее М. Чюрлёниса в Каунасе.

*М. К. Чюрлёнис. Соната солнца. Скерцо*



*М. К. Чюрлёнис. Соната солнца. Финал*





Особняком среди многочисленных художников периода символизма стоял *Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов* (1870–1905). По возрасту его можно отнести к старшему поколению символистов, но творчество более созвучно с деятельностью мирискусников. Довольно часто его сравнивают с Врубелем.

Борисов-Мусатов родился в Саратове. Его отец был бывшим крепостным, доверенным слугой дворянской семьи Шахматовых.

Детские и юношеские впечатления оказали огромное влияние на всю его жизнь и творчество. Он часто посещал Художественный музей им. Радищева и изучал огромные французские гобелены и творчество барбизонцев. В городе время от времени проходили художественные выставки, посещая которые, Виктор смог познакомиться с пейзажами Левитана и работами Нестерова.

Иногда он просто гулял, любуясь живописной природой: холмами, окружающими город, голубой гладью Волги, дубовыми рощами. Не только на Борисова-Мусатова приволжская природа производила такое сильное впечатление, но он стал первым художником «волжской школы живописи». Кроме него, к ней можно отнести К. С. Петрова-Водкина, П. В. Кузнецова, П. С. Уткина, А. К. Карева и М. В. Матюшина. Эти художники работали в разных направлениях, но всех их объединяло то, что полотна были светлыми, красочными, в них нетрадиционно решались вопросы пространства и движения.

Живя в Саратове, Борисов-Мусатов учился в студии Саратовского общества изящных искусств. Затем он переехал в Москву и несколько лет посещал училище живописи, ваяния и зодчества, после чего некоторое время занимался в Петербургской академии художеств у П. П. Чистякова. Решив продолжить образование, в 1895 г. он уехал в Париж, где учился в студии Фернана Кормона.

Годы учения, особенно пребывание во Франции, не могли не изменить взгляды Борисова-Мусатова на искусство. В Париже он получил возможность познакомиться с творчеством знаменитых мастеров: да Винчи, Тинторетто, Веронезе, Боттичелли. Сильно заинтересовали его работы импрессионистов — В. Ван Гога, П. Гогена, А. Матисса, К. Моне и художников, входящих в группу «Наби», а также японское искусство. «Мои художественные горизонты расширились, многое, о чем я мечтал, я увидел уже сделанным, таким образом, я получил возможность грезить глубже, идти дальше в своих работах», — вспоминал художник впоследствии.

В Париже конца XIX в. было очень сложно разобраться в искусстве, выделить его основные направления. Многие художники, в том числе мирискусники, так и не смогли этого сделать. Однако Борисову-Мусатову каким-то образом удалось уловить, выделить главное.

Сначала он обратился к творчеству импрессионистов. Под влиянием «Стогов» Мане Борисов-Мусатов написал импрессионистский этюд «Маки» (1894) и цикл гуашей, которые можно отнести к первым русским модернистским работам. Наиболее удачными считаются работы «В ожидании гостей», «Две дамы на палубе», «Молебен на станции».

Через некоторое время Борисов-Мусатов заинтересовался символизмом. Он изучил работы одного из первых художников этого направления, Пюви де Шаванна, его росписи в Ратуше и Пантеоне.

Борисов-Мусатов провел в Париже три зимы — с 1895 по 1898 г. На лето он возвращался в родной город, Саратов. Зимой он трудился в студии Кормона, который отмечал, что живопись русского становится «все увереннее и артистичнее». Летом он писал яркие, наполненные солнцем волжские виды. Постепенно сформировалась художественная манера Борисова-Мусатова: его композиции были естественны, цветовые сочетания, в зависимости от времени суток и состояния атмосферы, могли быть контрастными или гармоничными, а формы предметов или «растворялись», сливались с фоном, или же были рельефными. Художник писал раздельными чистыми мазками. Таким образом, Борисов-Мусатов являлся одним из немногих художников, овладевших классическим вариантом импрессионистского метода.

Вернувшись на родину, приобретя опыт работы с натурой, познакомившись с классической живописью и изучив ее современные направления, он решил создать большую композицию, в которой смог бы применить все свои знания. Первой его попыткой стали этюды к картине



«Maternite», основной идеей которой должно было стать восхищение безмятежной юностью и счастливым материнством. Однако Борисов-Мусатов очень скоро прекратил работу над этюдами. Во-первых, эта тема не отражала его душевного настроя, а во-вторых, не соответствовала тем художественным средствам, которые он хотел использовать.

Вместо этого он написал «Автопортрет с сестрой» (1898), который во многом напоминает картину Мориса Дени «Десерт в саду» («Автопортрет с женой в сумерках»), выставленную в Салоне независимых в 1897 г. Сестра художника, четырнадцатилетняя стриженая девочка, одета в декольтированное платье с кринолином, соответствовавшее моде 1840-х гг., ее голову украшает тяжелый искусственный шиньон. В вазе на столике стоят розы. Художник стремился не просто создать портрет, а воплотить мечту по ушедшему безвозвратно времени, «мелодию грусти старинной». Возможно, в этой картине он стремился выразить далекие воспоминания детства, связанные с семьей Шахматовых, где служил его отец.

Те же мотивы сквозили и в последующих работах Борисова-Мусатова: «Осеннем мотиве» (1899, Художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов), «Гармонии» (1899–1900, Третьяковская галерея, Москва) и др.

В 1901 г. начался расцвет творчества художника, продолжавшийся в течение пяти последующих лет до самой смерти.

Первой работой этого периода стала картина «Дафнис и Хлоя» (собрание В. Я. Кунина, Санкт-Петербург), исполненная несколько приглушенными тонами, четкими декоративными мазками. Фигуры Дафниса и Хлои по контуру обведены темной линией.

Именно в этой работе мастеру впервые наиболее полно удалось выразить модные в то время симво-



*В. Э. Борисов-Мусатов. Осенний мотив*



*В. Э. Борисов-Мусатов. Весна*

листские тенденции, она осталась единственной, в которой он обратился к античным мотивам. В дальнейшем художник продолжал черпать вдохновение в русской природе и истории. В 1901–1903 гг. художник создал небольшую серию картин-панно, объединенных одной темой: Борисов-Мусатов изобразил молодую девушку за различными занятиями. Лучшей считается картина «За вышиванием» (1901). Среди прочих можно отметить «У туалета», «Рисующую даму» и «На диване».

К той же серии относится произведение «Весна», но оно мало напоминает остальные импрессионистские работы. Борисов-Мусатов начал ее еще в 1898 г., а в начале 1990-х гг. переписал. С другими работами серии эту картину объединяет только манера наложения мазков: при написании нижней части композиции он клал длинные прямые мазки, цветущие ветви вишен выполнены короткими, закругленными мазками.

Эмоциональный настрой картины тоже значительно отличается от остальных работ: не ощущается радости, наслаждения жизнью, теплом и светом, вместо этого во всем чувствуется тишина. Зритель даже не видит лица девушки: отвернувшись, она медленно идет по цветущему саду, напоминая призрак.

Впервые в этой работе Борисов-Мусатов уделил такое большое значение пейзажу. В его предыдущих полотнах он был только фоном. В «Весне» пейзаж является одним из основных элементов композиции.

Вся серия стала воплощением темы «Вечной женственности», к которой неоднократно обращались и другие символисты. Правда, не следует забывать и о том, что каждый художник трактовал эту тему по-своему. Девушки на картинах Борисова-Мусатова, как правило, не поражают зрителя какой-то особенной неземной, утонченной красотой; иногда они тоскуют, иногда радуются жизни и яркому солнцу, но всегда производят впечатление чего-то нереального, видения, которое вот-вот исчезнет.

В 1901 г., находясь в Зубриловке (имении под Саратовом), Борисов-Мусатов создал полотно «Гобелен». Все в этой работе — и состоящая из многих элементов, но гармоничная композиция, и колористическая



гамма, в которой преобладают серовато-розовые, перламутрово-лиловые, желтоватые, оливковые и охристые тона, и фактура живописи, представляющая собой мелкие слитные штрихи, — заставляет воспринимать ее как шелковый гобелен. Кроме того, кажется, что картина является изолированным, замкнутым и законченным миром.

В следующем году художник написал «Водоем» — картину, которая считается его центральным произведением. Здесь нет того стремления к призрачной красоте прошлого, что ощущается зрителем при взгляде на «Гобелен». Напротив, в «Водоеме» Борисов-Мусатов постарался выразить свои впечатления от окружающего мира, не ушедшего, а настоящего. В этой картине мастер не стремится создать, как в других полотнах, иллюзию пространства, из-за чего первый и второй планы сближаются, композиция получается замкнутой.

Осенью 1902 г. Борисов-Мусатов начал работу над произведением «Призраки». В нем он постарался выразить тоску и одиночество, которые начал испытывать после отъезда из Зубриловки своей невесты, и отношение к осенней поре. «Золотая осень всегда навевает на меня бледные призрачные картины с идеями романтизма, равно как поздняя весна заполняет весь рассудок выпуклыми яркими образами реализма. Эти прозрачные фиолетовые тона, грустная умирающая зелень, солнечный свет, слабо на всем серебрящийся, как последнее пожатие руки умирающего, навевают какую-то тихую тоску, и грезятся бледные призраки туманного романтизма». Свои чувства ему с большой силой и точностью удалось передать красками на холсте.

В то время все художники тесно общались с поэтами-символистами. Борисов-Мусатов шел в ногу со временем: он читал Бальмонта, Брюсова, но особенно интересовался творчеством Андрея Белого и других «теургов», которые стремились к синтезу искусств: поэзии, театра, музыки, живописи. На первое место они ставили музыку.



*В. Э. Борисов-Мусатов. Призраки*

Борисов-Мусатов, хотя и отрицал главенствующее место музыки, все же считал ее наиболее эмоцио-

нальным из всех видов искусств. Свои картины он старался сделать такими же ритмичными, вызывающими сильные чувства. Отношение к музыке художник высказал в одном из писем к Бенуа: «Бесконечная мелодия, которую нашел Вагнер в музыке, есть и в живописи. Эта мелодия есть в меланхолиях северных пейзажей у Грига, в песнях средневековых трубадуров и в романтизме нашей русской тургеневщины. Во фреске этот лейтмотив — бесконечная монотонная, бесстрастная, без углов линия. Мне так чудится, а выразить это можно не на эскизах, а только на больших пространствах и стенах». Мастер воплотил эти мысли в картине «Изумрудное ожерелье» (1903–1904).

После ее окончания он написал четыре акварельных эскиза для монументально-декоративных росписей, которые успел выполнить. Это «Весенняя сказка», «Осенний ветер», «Сон Божества» и «Летняя мелодия».

В 1905 г. Борисов-Мусатов исполнил акварель «Реквием». Осенью того же года он создал пейзажи «На балконе», «Куст орешника», «Осенняя песнь».

Мирискусники долгое время не признавали творчества Борисова-Мусатова. Причина в том, что они, хотя и неоднократно обращались к теме прошлого, совсем по-другому его воспринимали. Более сильное впечатление творчество художника производило на «теургов».

На западе живописец стал известен в 1904 г., когда в нескольких немецких городах прошла выставка его работ. В следующем году в Салоне Национального общества изящных искусств в Париже были показаны некоторые из картин Борисова-Мусатова, в том числе «Гобелен» и «Водоем».

Художников следующего поколения исследователи называют младшими символистами. Они образовали группу, которая в 1907 г. получила название «Голубая роза». Официально признанным лидером был П. В. Кузнецов. Ядро объединения составляли волжане: художники Уткин, Петров-Водкин и скульптор Матвеев. Они выделяли творчество Серова, Левитана и своего земляка Борисова-Мусатова. В 1902 г. назрела необходимость выхода на новый уровень. В тот же период, зимой 1902–1903 гг., впервые заявили о себе младшие символисты-поэты, и художники не могли оставаться в стороне.

Но более сильное влияние на живописцев оказали не Блок, Андрей Белый и другие «теурги», а Брюсов. Он опубликовал в символистских журналах «Мир искусства» и «Весы» несколько статей, в которых высказывал свои взгляды на искусство. В «Ключах тайн» Брюсов писал: «Искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Путь — интуиция, вдохновенное угадывание... Выход из голубой тюрьмы (то есть реальной жизни) — просветы — те мгновения экстаза, сверхчувствительной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину... Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его голубых тюрем, к вечной свободе».



Статьи Брюсова привели к распространению символизма во всех областях художественной культуры. Представители нового поколения живописцев — П. В. Кузнецов, Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин, В. И. Денисов, Н. П. Ульянов — стали интересоваться смыслом жизни, сутью окружающего их мира. С помощью интуиции, «вдохновенного угадывания» они стремились познать тайны рождения и смерти, любви, вечного движения в природе. Свои знания они воплощали в новых, наиболее подходящих для этого формах.

Говоря об интуитивных способах познания, они не преувеличивали. В отличие от старших символистов, стремившихся почерпнуть знания из книг, творческие личности нового поколения не читали Канта, равнодушно относились к философии Шопенгауэра, Ницше, Соловьева. В то же время они были очарованы драмами Гауптмана, Ибсена и Метерлинка, читали стихи Бальмонта и Брюсова, с большим удовольствием слушали Вагнера.

С 1902 г. младшие художники-символисты стали принимать участие в оформлении символистских спектаклей, через два года начали сотрудничать с журналами «Весы» и «Золотое руно». Они противопоставляли себя мирискусникам и стремились к созданию новой живописной системы.

Некоторое влияние на это новое поколение художников оказал Врубель. Именно у него они научились нарушать связь между предметом и его изображением на полотне, если это необходимо для усиления эмоционального содержания картины.

Более значимым для младших символистов стало творчество Борисова-Мусатова, у которого некоторые из них учились. Он рассказывал им о парижском искусстве, о творчестве импрессионистов и дивизионистов. «Творчество Мусатова, оборвавшись в нем, незаметно откликнулось в душах его почитателей: лунной струйностью пролилось у П. Кузнецова,

махровыми астрами завилось у В. Милиоти. Есть школа Борисова-Мусатова. И то, что она не связана с определенной эпохой, яснее всего говорит нам о том, что творчество Мусатова, будучи свободно, слепка и извне вуалировалось эпохой и стилем», — писал Андрей Белый.

В последние годы жизни Борисов-Мусатов увлекся монументальной декоративной живописью. К свободе, «не сдерживаемой холстами», стремились и его ученики: Кузнецов, Петров-Водкин и Уткин. Осенью 1902 г. они занялись росписями церкви Казанской Божьей Матери в Саратове, имевшими свободное построение и дополненными элементами неопримитивизма. Однако заказчикам работа не понравилась: созданные ими образы посчитали «немолитвенными и кощунственными» и уничтожили.

Художественная манера голубороэовцев складывалась в 1902–1906 гг. под влиянием поэзии младших символистов. Независимо от того, в каком направлении работали художники — занимались станковой, декоративной, монументальной, театральной живописью, графикой или скульптурой, все они были символистами, т. е. воспринимали и отображали реальность через субъективное восприятие.

Более ясно стиль и направление голубороэовцев выразились в творчестве *Павла Варфоломеевича Кузнецова* (1876–1968). Первым учителем этого художника был его отец, мастер-иконописец. Когда мальчику исполнилось тринадцать лет, он начал посещать Студию живописи и рисования, созданную при Саратовском обществе любителей изящных искусств. Там же он впервые познакомился с работами Борисова-Мусатова.

В 1897 г. Кузнецов переехал в Москву и поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где учился у В. А. Серова и К. А. Коровина. Первые его работы выполнены в стиле импрессионизма.

В 1902 г. художник совершил поездку на Кольский полуостров, где написал несколько этюдов и картин («Северный пейзаж с оленями», 1902). После возвращения в Москву Кузнецов отошел от импрессионизма и больше уже не возвращался к этому направлению. Вместо этого он создал серию панно, напоминающих технику гобелена, на которых с помощью фантастических образов постарался выразить «знаки движений души, постигающей в момент творческого акта мир запредельного». До наших дней эти работы не сохранились.

Сам автор, по всей видимости, остался недоволен своими картинами. В последующие два года он продолжал искать темы и оригинальные способы их выражения. Так, он выполнил цикл работ, посвященных возрождению и пробуждению природы («В саду. Весна», 1904–1905; «Рождение весны», 1905). Затем художник, как Борисов-Мусатов и другие предшественники, обратился к теме «Вечной Женственности». Однако в отличие от Борисова-Мусатова, который изображал юных беззаботных девушек, Кузнецов обратился к теме материнства. В 1906 г. в его творчестве появился новый мотив: размышления о «нерожденных душах». Вероятно, он заинтересовался этой темой под влиянием «Синей птицы», в третьем действии которой описывается «голубое царство нерожденных младенцев». В то же время он трудился над созданием серии плоскостных панно, на которых все элементы погружены в единую цветосветовую среду и подчинены колебательному ритму.



*П. В. Кузнецов. В саду. Весна*



Некоторые из этих панно были утрачены, часть же сохранилась. Три из них — «Утро», «Голубой фонтан» (обе — 1905) и «Рождение» (1906) — хранятся в Третьяковской галерее в Москве. Художник работал мелкими мазками; преобладающими являются синий, голубой, фиолетовый оттенки. Теплые цвета также присутствуют в картинах, но производят впечатление отдельных вкраплений. Светотень и контрасты темного и светлого почти полностью отсутствуют. При взгляде на панно кажется, что они слабо светятся. Этого эффекта мастер смог достичь равномерной насыщенностью светом всей поверхности или же плавным переходом из умеренно-светлых зон в приглушенно-сумеречные. Работы напоминают синтез импрессионистской манеры и графического модерна.

Говоря об этом цикле, нельзя не упомянуть о новом явлении для русской живописи — увлечении некрасивостью, хотя в западном творчестве стремление к показу уродливого, извращенного, болезненного имело место уже в последней четверти XIX в., в первую очередь в поэзии Шарля Бодлера, Артура Рембо и др. Не обошло это увлечение стороной и живопись. Уродливые стороны жизни изображали Одилон Редон, Джеймс Энсор, Филисьен Ропс.

Кузнецов первым из русских живописцев стал писать женщин и детей с искривленными ртами, тоскливыми изломами бровей и провалами

вместо глаз. Такой стала одна из лучших, по мнению критиков, картин этого цикла — «Голубой фонтан».

Тема уродливого более подробно была развита художником в его последующих работах 1907–1908 гг., когда он начал изображать толпы фантастических существ. Критики называли их «кузнецовскими уродцами» или «большеголовиками». Именно в этих произведениях Кузнецову удалось наиболее живописно выразить свое восприятие окружающего мира.

Другие художники объединения «Голубая роза» во многом подражали Кузнецову, находясь под влиянием его творчества. Наиболее созвучными были работы *Петра Саввича Уткина* (1877–1934).

Уткин тоже посещал саратовскую студию Общества любителей изящных искусств, затем учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у Серова, Коровина и Левитана. В отличие от Кузнецова с его «миром запредельного» Уткин, «насыщая произведение скрытым символистским смыслом… вкладывает этот смысл в характерное изображение природы саратовских окрестностей». В его картинах не наблюдается фантастических аллегорий, мистики, которой было очень много в работах других голубороз овцев.

Расцвет московской символистской школы пришелся на 1905–1906 гг. Уткин к этому времени уже был зрелым художником со своей характерной живописной манерой. Об этом можно судить по маленькой, но очень выразительной гуаши «Здесь он живет и любит; здесь он умирает» (1905). Однако она была далеко не единственным удачным произведением Уткина. Наиболее сильные его работы были написаны на тему ночи.

Стремление к изображению ночных призрачных, смутных видений прослеживается не только в творчестве Уткина, но и у других символистов. Не обошел эту тему и Вяч. Иванов. Например, в своих «Заветах символизма» он писал: «Творчество… поделено между миром „внешним", „дневным", „охватывающим" нас в „полном блеске" своих „проявлений" и „неразгаданным, ночным" миром, пугающим нас, но и влекущим, потому что он — наша собственная сокровенная сущность и „родовое наследие", — миром „бестелесным, слышным и незримым", сотканным, быть может, „из дум, освобожденных сном"». Те же мысли можно найти у Новалиса и Тютчева, который написал такие строки:

Есть некий час всемирного молчанья,
И в оный час явлений и чудес
Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес…



*П. С. Уткин. Сон*



Уткин создал целую серию полотен, в которых постарался выразить свои впечатления о ночном времени. Это панно «Сон», «Торжество в небе» и картины «Иванова ночь», «Ночь. Пейзаж с облаком», хранящиеся в Третьяковской галерее в Москве.

В конце 1900-х гг. Уткин начал работу над пейзажами, которую не оставлял в течение последующих десяти лет. Он написал множество крымских видов, наиболее удачными из которых являются произведения «Крымский пейзаж ночью», «Крымский пейзаж. Дождь» (1912), «Крымский этюд. Лунный» (1913), «Крымский этюд» (1915), «Крым. Новый Кучукой» (1918) и др.

Необходимо упомянуть еще о двух художниках-символистах, входивших в объединение «Голубая роза», — Судейкине и Сапунове.

*Сергей Юрьевич Судейкин* (1882–1946) получил художественное образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, продолжил обучение в Петербургской академии художеств. Первые его работы, например «Эрот», «Леда с лебедем», «Ночное празднество» и др., были выполнены в духе символизма. Как правило, большинство картин того периода являлись аллегориями с небольшим намеком на эротизм. Возможно, эти работы были просто откликом на влияние его друзей-символистов, вместе с которыми он принимал участие в выставке, прошедшей в 1907 г.

Вскоре Судейкин отошел от этого направления и стал писать картины на романтические сюжеты («Саксонские фигурки», 1911), а затем заинтересовался созданием декораций.

Среди его произведений — декорации для «Смерти Тентажиля» и «Сестры Беатрисы» М. Метерлинка.

Начиная с 1912 г. художник принимал регулярное участие в дягилевских «Русских сезонах» в Париже, помогал Мейерхольду в организации Дома интермедий. Кроме того, он занимался внутренним оформлением



*С. Ю. Судейкин. Ночное празднество*

кабаре «Бродячая собака» и исполнил панно для театра-кабаре «Привал комедиантов».

Судейкин жил и работал в России до 1920 г., а затем переехал в Париж, где прожил три года, занимаясь оформлением театральных постановок. В 1923 г. художник покинул Францию и переехал в Соединенные Штаты Америки, где провел последние годы своей жизни, занимаясь оформлением декораций к балетам и операм.

*Николай Николаевич Сапунов* (1880–1912) был хорошим другом Судейкина. Как и остальные художники, входящие в объединение «Голубая роза», он получил художественное образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Окончив его в 1901 г., он вскоре примкнул к художникам-символистам и в 1907 г. вместе с Судейкиным принимал участие в выставке под названием «Голубая роза».

Ранние работы Сапунова, например «Ночной ландшафт», «Ноктюрны», «Вальс снежных хлопьев», «Пиковая дама» и др., являлись своеобразными попытками передать с помощью цветовых сочетаний музыку Чайковского.

Во второй половине 1900-х гг. Сапунов, идя по стопам своего друга, отказался от символистского направления и заинтересовался натюрмортом. Он написал несколько работ («Натюрморт с вазой и цветами», 1910), но публика и критики восприняли их неоднозначно. Биограф художника, А. Эфрос, писал, что «у Сапунова все предметы точно покрыты какой-то пылью времени, паутиной тления; не от этого ли даже купы живых цветов у нашего мастера дают впечатление натюрморта, «мертвой природы», в тесном значении слова».

Вместе с Судейкиным Сапунов принимал активное участие в оформлении театральных постановок. Среди его многочисленных работ — эскизы к «Смерти Тентажиля», декорации для «Сестры Беатрисы» и «Пелеаса и Мелисандры» Метерлинка, «Балаганчика» Блока и т. д. Еще один интересный художник, Крымов, хотя и поддерживал связь с голубороозовцами и даже экспонировал свою картину «К весне» на выставке 1907 г., все же считается символистом скорее условно. С Кузнецовым, Уткиным и другими его сближало поэтическое мировосприятие, желание воспроизвести на полотне свои впечатления от окружающей природы.

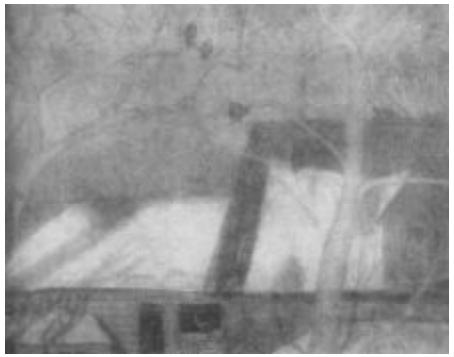


*Николай Петрович Крымов* (1884–1958) родился в семье художника-портретиста Петра Алексеевича Крымова, который и дал ему начальные сведения о рисунке и технике живописи. В 1904 г. Николай поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где его учителями были К. А. Коровин и В. А. Серов.

Творчество Крымова, даже раннее, благосклонно воспринималось зрителями и критиками. Известно, что в 1906 г. Серов приобрел одну из картин своего ученика — «Крыши под снегом» — для Третьяковской галереи, где она до сих пор и находится.

Кроме этого, среди ранних произведений Крымова можно отметить «Сумерки», «Пейзаж с луной» (обе — 1904), «Лунную ночь» (1905). Эти и другие картины были выполнены мелкими розоватыми, голубоватыми, светло-зелеными и коричневыми мазками, поэтому напоминали работы голубороозовцев. В последующие годы художник отказался от неоимпрессионистической манеры и стал создавать объемные и контрастные полотна («Ветреный день», «Пейзаж с грозой», оба — 1908).

Вскоре после выставки Крымов начал сотрудничать с журналами «Золотое руно» и «Весы», помогая оформлять их всевозможными рисунками, заставками и виньетками. В этих же журналах довольно часто печатались репродукции его картин. Произведения этого периода представляли собой большие эпические полотна, на которых художник стремился показать идеализированную природу. Таковы «Сосны» (1907, собрание В. Я. Андреева, Москва), «Горный ручей» (1907, Третьяковская галерея, Москва), «Ветреный день. Бык» (1908, Третьяковская гале-



*Н. П. Крымов. К весне*

рея, Москва) и многие др. Работа над прекрасными, но вымышленными пейзажами продолжалась недолго. Крымов перестал создавать идеальные картинки и написал несколько композиций, в которых показал натуру в соединении с элементами декоративности и своими впечатлениями. Таковы написанные в первой половине 1910-х гг. «Лунная ночь в лесу», «Розовая зима», «Вечер».

В последующие годы художник работал на пленэре, пытаясь синтезировать опыт западноевропейских мастеров пейзажа и внести что-то новое. Значительное влияние на него оказало творчество Куинджи, посмертная выставка которого прошла в 1913 г. Крымов заинтересовался особенностями пластического языка и композиционного построения полотен и постарался решить эти вопросы в работах «Раннее утро» (1914), «Утро» (1914), «Водяная мельница» (середина 1910-х).

Те же тенденции прослеживаются и в более поздних его произведениях: «Летний день» (1914–1920), «Река» (1916), «Утро» (1918). В них художник занимался разработкой пространственного построения на основе эффектов освещения, чередования темных и светлых элементов пейзажа, нерасчлененности контуров деревьев, аппликативности цветовых плоскостей.

В 1920-е гг. Крымов заинтересовался традициями русской реалистической живописи конца XIX — начала XX в. В композициях появились деревенские мотивы («Деревня летом», 1921; «Русская деревня», 1925; «К вечеру», 1926).

В 1922 г. художник принял участие в трех выставках. Его картины были экспонированы в Третьяковской галерее, на выставках «Мира искусства» и Союза русских художников.

Пейзажи Крымова все меньше походили на работы символистов, но становились все лучше и выразительнее. Они напоминали полотна И. И. Левитана, творчеством которого Крымов восхищался. Каждая последующая его работа была гармоничнее и точнее передавала состояние природы. Художники-символисты, впоследствии вошедшие в объединение «Голубая роза», время от времени устраивали выставки своих работ. До сих пор упоминалось только об одной из них — выставке 1907 г.

Однако она была не единственной. Первая выставка прошла в январе 1904 г., причем не в Москве, а в Саратове. Она была организована Кузнецовым, Уткиным и скульптором Матвеевым в Саратовском музыкальном училище. Гостем этого «Вечера нового искусства» был К. Д. Бальмонт.



Весной 1904 г. Кузнецов со своими друзьями подготовил символистскую выставку, которой было решено дать название «Алая роза». На ней были показаны работы Кузнецова, Уткина, Судейкина, Сапунова, Сарьяна, Арапова и др. Однако выставка вызвала яростные нападки, в газетах появилось множество критических статей, в которых вспоминали и выполненные символистами росписи церкви Казанской Божьей Матери, уничтоженные согласно решению суда. В результате символисты решили последующие выставки организовывать в Москве, хотя это было сложнее.

В 1905 г. Кузнецов, Уткин, Сапунов, Судейкин, Денисов, Кандинский и другие приняли участие в XII выставке Московского товарищества художников. Московская публика восприняла картины символистов в основном так же, как и саратовская, — отрицательно. Но у будущих голуборозовцев появились и первые сторонники: А. Бенуа, Н. Я. Тароватый и др.

Следующая выставка прошла в Петербурге в марте 1906 г. Она была организована Дягилевым. Он пригласил для участия в ней две большие группы художников: известных мастеров Серова, Коровина, Малявина, Бенуа и молодых художников Кузнецова, Сапунова, Крымова и др. Там же были показаны картины Борисова-Мусатова, которого к тому времени уже не было в живых.

У Дягилева были далеко идущие планы: он стремился познакомить Запад с русским искусством, и эта выставка была своеобразной репетицией, «пробой пера». Она удалась. Следующая выставка, по плану Дягилева, должна была пройти в Париже.

При Осеннем салоне 6 октября 1906 г. открылись 13 залов русского искусства, в которых было представлено 750 произведений, начиная от икон XV в. до работ начала XX в. Выставка публике понравилась, но самое сильное впечатление произвели полотна московских художников XX в.

Следующая выставка состоялась в Москве 18 марта 1907 г. Она называлась «Голубая роза». На ней экспонировались работы символистов «второй волны»: Кузнецова, Уткина, Судейкина, Сапунова, Крымова, Матвеева и других художников и скульпторов. Всего в выставке принимало участие шестнадцать человек.

Большинство отзывов были критическими. В некоторых газетах и журналах появились длинные статьи, авторы которых пытались понять и объяснить искусство голуборозовцев. С. Маковский, например, писал, что «усложнение символистской темы чаще становится недостатком, чем

достоинством картины, и... вернувшись добровольно к примитивности, даже к детскости восприятия, набравшись новых сил в сознательном отказе от определенности, от исчерпывающей полноты изображения, живопись опять будет эволюционировать к вершинам строгого, закономерного искусства».

И. Грабарь опубликовал в «Весах» статью, в которой призывал художников вернуться из мира символов в реальность: «Отдайте „диаволов" Мережковскому, „ангелов" Розанову и символику Метерлинку и не верьте, что есть „увядающее солнце" (название одной из работ Кузнецова)».

Вскоре после этой выставки круг голуборозовцев стал незаметно распадаться. Все чувствовали, что символизм уже исчерпал себя. Поэты обратились к другим течениям — акмеизму и футуризму. Художники-символисты экспонировали свои картины еще несколько раз: на выставке «Венок» в 1908 г. и в Салоне «Золотого руна» в 1908, 1909 и 1910 гг. Однако их работы не имели большого успеха. На смену им пришли молодые москвичи, ориентирующиеся на современную французскую живопись.

Одним из художников, входивших в круг Кузнецова, был Петров-Водкин. Но он, не оглядываясь на творчество земляков, искал свой путь. На начальном этапе художник не мог не отдать дань символизму, однако довольно скоро отказался от этого направления. Его творчество может вызывать противоречивые чувства, но нельзя не признать, что он является крупнейшим русским художником первой трети XX в.

*Кузьма Сергеевич Петров-Водкин* (1878–1939) родился в Хвалынске Саратовской губернии. Его отец был сапожником, мать служила горничной. С детства он видел самые живописные места Саратовской губернии и пытался их зарисовывать. Вскоре ему повезло: у него появился влиятельный покровитель, известный петербургский архитектор Р. Мельцер, который помог мальчику переехать в Петербург и поступить в Училище технического рисования барона Штиглица.

Первое время Петров-Водкин воспринимал Петербург как «храм искусства». Он ходил в Эрмитаж и знакомился с творчеством русских и зарубежных художников прошлого, аккуратно посещал занятия и осваивал рисунок. Но через два года ему наскучила строгая дисциплина и академическая атмосфера, он покинул Петербург, переехал в Москву и поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В том же году среди прочих в училище были приняты Кузнецов и Уткин.



В отличие от своих земляков Петров-Водкин стремился к накоплению знаний. Заинтересовавшись символизмом, он начал читать Ницше, чтобы более точно понять направление, господствовавшее в то время в искусстве. Художник дал характеристику состояния умов молодых деятелей искусства того времени: «Главным признаком новой эры наметилось движение, овладение пространством. Непоседничество, подобно древней переселенческой тяге, охватило вступивших в новый век. Расширением тел еще можно было бы назвать эту возникшую в людях тенденцию.

Еще неяснее, чем Метерлинк, но ближе к нам замузицировали символисты, раздвигая преграды для времени и пространства. Заговорил Заратустра, расширяя «слишком человеческое» — форма теряла свои очертания и плотность, она настолько расширялась своими порами, что, нащупывая ее, проходил нащупывавший сквозь форму. Ибсен бесплотил психику, обволакивая предощущениями и неизбежностью человеческую жизнь. Прекрасная нудь обезволивала желания, разрывала с простотой и ясностью. И обессиливала организм и его восприятия».

Из одного этого высказывания можно сделать вывод, что Петров-Водкин был не только живописцем, но и философом и литератором. В один из периодов своего творческого пути он написал несколько символистских пьес и рассказов. Одна из пьес, «Жертвенные», была поставлена в 1906 г. передвижным театром актера П. П. Гайдебурова.

В 1901 г. Петров-Водкин отправился в Мюнхен для совершенствования своего образования. Он в течение двух месяцев ходил в мастерскую Ашбе, после чего уехал в «землю обетованную» всех художников: — в Италию. У него появилась возможность более внимательно изучить творчество знаменитых мастеров. Наиболее сильное впечатление на него произвели живописцы Кватроченто — Джованни Беллини и Леонардо да Винчи.

Там же художник заинтересовался стихийными силами природы: землетрясениями, наводнениями, обвалами, извержениями вулканов и т. д. Для остроты восприятия он решил подняться на сотрясаемый взрывами Везувий. Впоследствии он говорил, что этот подъем навсегда остался в его памяти и стал своеобразной чертой, разделивший его жизнь на два этапа: ученический и творческий.

Период с 1906 по 1908 г. художник провел в Париже, изучая натуру в частных ателье и впитывая все новейшие веяния французской культуры. Но его не восхищали появившиеся в те годы фовисты, а более привлекало творчество Пюви де Шаванна, влияние которого можно было



*К. С. Петров-Водкин. Берег*

обнаружить и в творчестве Борисова-Мусатова. «В обход и Лувра, и новейших течений я трусливо, словно из-под полы, любовался Пюви де Шаванном. Серая перламутровая гамма его «Бедного рыбака» напоминала мне Серова, под влиянием которого я находился».

Во Франции Петров-Водкин написал свои первые символистские картины: «Элегия», «Берег» и «Колдунья», которая была уничтожена самим художником.

В этих работах нет ничего напоминающего работы голуборозовцев: ни повышенной эмоциональности, ни излишней лиричности, ни примитивизма. Его произведения больше напоминают неоклассицистский вариант модерна. Кроме того, в композициях прослеживается влияние Шаванна и Дени.

После окончания этих картин Петров-Водкин на некоторое время отошел от символизма и написал несколько жанровых полотен, на которых показал жизнь Парижа. Это «Кафе», «Театр. Фарс» и «Театр. Драма».

В 1907 г. художник совершил непродолжительную поездку в Алжир и Тунис. Новые впечатления он выразил в серии полотен, посвященных этим странам. Лучшей работой этого года считается портрет жены художника на фоне гобелена. В 1908 г. Петров-Водкин вернулся в Россию и поселился в Петербурге. Вскоре после его возвращения критик С. Маковский организовал персональную выставку Петрова-Водкина, имя которого к тому времени было уже широко известно. Работы получили положительные отзывы, что сделало имя художника еще более значимым.

Вскоре после выставки Петров-Водкин начал создание своей новой символистской картины под названием «Сон» (1910). Перед тем как приступить к работе над полотном, художник выполнил большое количество тщательно проработанных штудий юношей и девушек.

«Сон» в некотором отношении явился повторением картины Рафаэля «Сон рыцаря». И тем не менее это самостоятельная работа, наполненная совершенно иным смысловым содержанием. А. Бенуа, например, понимал ее так: «На обновленной земле спит человеческий гений, поэтическое сознание. Пробуждение его стерегут две богини, вечно сопутствующие творчеству. Розовая, юная, робкая, болезненная Красота и крепкое, смуглое, здоровое Уродство. В их объятиях, в их общении гений найдет полноту понимания жизни, смысл вещей». Сам художник объяснял содержание картины так: «Время его написания — это... типичнейшее состояние сна, паралич политический и моральный, который после 1905 г., в годы реакционных настроений, дошел до рубежа. Жизнь застряла, остановилась. В такую форму вылилось это состояние тишины сна...»



После «Сна» Петров-Водкин исполнил еще три произведения символистского содержания: «Язык цветов», «Женщины» и «Греческое панно». Вторая картина была уничтожена самим художником, а третья утеряна. По сохранившейся первой картине и многочисленным штудиям можно судить, что они уступают «Сну» по силе выражения и глубинному смыслу.

После возвращения в Россию Петров-Водкин каждое лето проводил в Хвальнске, работая над этюдами и эскизами для своих будущих картин. «Здесь, на берегах Волги, черпал он те живительные впечатления от приволья сбегающих к реке холмистых берегов, ладного простонародного типа людей, к которым он и сам принадлежал по рождению, ярких светлых красок и широких, чисто русских масштабов природы. Все это постепенно, но самым решительным образом меняло характер его живописи...», — писал один из биографов художника.

Там же, в Хвальнске, по всей видимости, начался рост национального самосознания Петрова-Водкина, ознаменовавший начало нового этапа его творчества. Первой работой этого направления стали «Мальчики» (1911). Сам художник называл ее похоронным маршем на смерть Врубеля и Серова. Однако известно, что писать картину он начал еще до смерти Серова. В этой работе Петров-Водкин впервые показал движение, игра мальчиков со стороны напоминает танец. Новаторство коснулось и цветов: от приглушенных тонов художник перешел к «трехцветке». Мальчики написаны цветом охры, небо — синим, земля, поросшая травой — зеленая. Другие



*К. С. Петров-Водкин. Мальчики*



*К. С. Петров-Водкин. Купание красного коня*

цвета в картине не присутствуют. После окончания «Мальчиков» художник написал одну из самых знаменитых своих работ — «Купание красного коня» (1912, Третьяковская галерея, Москва).

При взгляде на это полотно зритель как бы ощущает близость и неизбежность перемен, чувствует какую-то необъяснимую тревогу, непонятное душевное томление. Туманные предчувствия Петрова-Водкина, выраженные этим произведением, исполнились через два года, когда началась Первая мировая война. Сам художник признавался, что когда, он услышал известие о начале войны, у него «неожиданно мелькнула мысль — так вот почему я написал «Купание красного коня».

К последующим годам относятся картины «Мать» (1913), «Жаждущий воин» (1915), «Девушки на Волге» (1915), «Фантазии» (1925) и многие др.

Война тоже наложила отпечаток на его творчество: появились полотна «1918 год в Петрограде» (1920), «После боя» (1923), «Смерть комиссара» (1928) и др. В ранний период творчества идеями символизма увлекался и К. А. Коровин.

*Константина Алексеевича Коровина* (1861–1939) с полным правом называют одним из основоположников русского импрессионистического пейзажа.

Константин Коровин родился в Москве. Любовь к искусству в нем воспитала мать, прекрасно игравшая на арфе и создававшая акварельные рисунки. Она же обучила азам рисования своих сыновей, Константина и Сергея. Вырос художник в подмосковном селе Большие Мытищи, в окружении чудесных березовых лесов, рек и чистых озер. Спокойные среднерусские ландшафты стали главной темой его первых, еще недостаточно уверенных работ.

В 1875 г. Коровин поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Он занимался под руководством таких известных живописцев, как В. Г. Перов, И. М. Прянишников, А. К. Саврасов. В 1882 г. Коровин начал учиться в Петербургской академии художеств, но, разочарованный ее рутинными методами обучения, вернулся в Москву, в училище. Огромное воздействие на формирование молодого живописца оказал В. Д. Поленов, вернувшийся из Парижа и ставший преподавателем в училище. Он и познакомил Коровина и других своих учеников с творчеством французских импрессионистов.



Ранние пленэрные пейзажи Коровина, звучные и свежие по колориту, полны трепетного воздуха и света («Ранняя весна», 1870-е).

В конце 1880-х гг. Коровин побывал во Франции, Италии, Испании. В Париже он своими глазами увидел живопись импрессионистов. Восхитило его и искусство символистов, в частности П. Пюви де Шаванна. Он даже написал несколько работ в символистском стиле, но вскоре вновь вернулся к прежним пленэрным картинам («В лодке», 1888; «Гаммерфест. Северное сияние», 1894-1895).

Множество картин и этюдов, созданных мастером в конце XIX — начале XX в., передают его интерес к созданию урбанистических пейзажей, в которых город, как и у импрессионистов, представляет собой неотъемлемую часть природы. Среди этих произведений большое место отведено пейзажам с видами Парижа («Ночная улица. Париж», 1902; «Париж. Кафе де ля Пэ», 1906; «Париж. Бульвар капуцинок», 1908; «Париж ночью», 1911; «Бульвар в Париже», 1912).

Урбанистические мотивы занимают значительное место и в пейзажах, созданных Коровиным в России («Пейзаж с фабричными строениями. Москва», 1908).

Многие работы, выполненные художником в этот период, посвящены теме деревни. На его полотнах — овины, амбары, речушки с перекинутыми через них мостиками, лошади, впряженные в телеги («Двор», 1900; «Сарай», 1900). Тем не менее сельским пейзажам Коровина не хватает той эмоциональной выразительности, которая присутствует во всех его картинах, изображающих города — Париж, Венецию, Марсель, Барселону, Гурзуф.

Постепенно в картинах деревенской тематики нарастают черты декоративности. Мастер использует звучные цветовые градации, яркие красочные контрасты, сложные ритмы («Вид поселка. Кемь», 1905).

Пейзажи Коровина полны радостного чувства и восхищения красотой природы. Таковы красочные полотна, посвященные Крыму и Франции



*К. А. Коровин. Зимой*

(«На юге Франции», 1908). Коровин работал также в портретном жанре (портреты Н. Д. Чичагова, 1902; И. А. Морозова, 1903), создавал декоративные натюрморты с цветами и рыбами («Розы», 1911; «Розы и фиалки», 1912; «Рыбы», 1916; «Розы в голубых кувшинах», 1917). Значительное место в жизни мастера занимала педагогическая деятельность. Коровин преподавал в портретно-пейзажном классе Московского училища живописи, ваяния и зодчества, а также в Строгановском училище.

С 1923 г. Коровин жил во Франции, где работал в основном над оформлением театральных постановок. В своем живописном творчестве он использовал прежние темы.

*Игорь Эммануилович Грабарь* (1871–1960), художник и теоретик искусства, являлся основоположником и крупнейшим представителем дивизионизма в русской живописи. Он родился в Будапеште в семье юриста. В 1894 г. Грабарь обучался в Петербургской академии художеств, в мастерской знаменитого И. Е. Репина, а с 1896 по 1901 г. стал заниматься в мастерской А. Ашбе в Мюнхене. В 1901 г. Грабарь поступил в Мюнхенский архитектурный политехникум.

Во второй половине 1890-х гг. Игорь Эммануилович совершил путешествие по европейским странам. Во Франции он познакомился с творчеством импрессионистов и постимпрессионистов. Неизгладимое впечатление на молодого художника произвела живопись П. Гогена, В. Ван Гога и П. Сезанна. Раннее творчество Грабаря свидетельствует о его увлечении импрессионизмом. Написанные в свободной манере, поэтические пейзажи мастера пронизаны воздухом и светом («Луч солнца», 1901; «Сентябрьский снег», 1903).

Творческие искания мастера нашли выражение в произведениях, выполненных в дивизионистской технике. Таковы пейзажи, посвященные русской зиме («Зимний вечер», 1903; «Февральская лазурь», 1904; «Иней», 1907–1908).

«Февральская лазурь» — одно из самых лучших творений художника. На фоне синего небесного пространства — белоствольные березы, тонкие ветви которых переплетаются в чудесные узоры. Подобно импрессионистам, художник делает изображение легким и воздушным, но достигается это с помощью дивизионистских, а не импрессионистических приемов. Картина написана мелкими раздельными мазками розовой, синей, желтой, голубой, белой краски.



Красоту зимней природы передает и другое известное полотно художника — «Мартовский снег» (1904), выполненное стремительными, наслаивающимися друг на друга мазками.

С помощью приемов дивизионизма написан и полный романтического очарования зимний пейзаж «Сказка инея и восходящего солнца» (1908).

Излюбленными мотивами живописи Грабаря были растения и деревья, покрытые инеем или золотистой осенней листвой («Золотые листья», 1901).

Помимо пейзажей, в творческом наследии мастера множество натюрмортов, в которых соединились черты пейзажного жанра и интерьера («Хризантемы», 1905; «Дельфиниум», 1908).

К 1920–1930-м гг. относится множество портретов ученых, музыкантов, друзей и родных художника («Портрет С. С. Прокофьева», 1934; «Портрет М. И. Грабаря, сына художника», 1935).

В 1940–1950-е гг. Грабарь написал целую серию пейзажей, передающих тихую прелесть подмосковной природы («Березовая аллея», 1940; «Зимний пейзаж», 1954).

Грабарь не только создавал картины, но и занимался критико-художественной и исследовательской деятельностью в области живописи.

С течением времени символизм исчерпал свои художественные возможности. Но идеи и образы симво-



*И. Э. Грабарь. Февральская лазурь*



*И. Э. Грабарь. Мартовский снег*

листского искусства в какой-то мере оказали влияние на новые модернистские течения в русском искусстве. Значительное воздействие на дальнейшее развитие русской живописи оказали такие авангардистские художественные направления первой четверти XX в., как *кубизм* и *футуризм*. В России футуризм, впервые появившийся в итальянском искусстве, в большей степени выразился в литературе, чем в живописи (творчество В. В. Маяковского, Д. Д. Бурлюка, В. Хлебникова). Объединившись с художниками левых направлений (московское объединение «Ослиный хвост» и петербургский Союз молодежи), поэты-футуристы сотрудничали с художниками «левых», пропагандировали индивидуалистический бунт, используя в своем творчестве мотивы и формы народного искусства.

Футуристические идеи нашли отражение в творчестве таких художников, как Е. Г. Гуро, М. Ф. Ларионов, Н. С. Гончарова, О. В. Розанова и др. Под знаком футуризма был проведен целый ряд выставок («Трамвай Б», «Мишень» и т. д.). Но, несмотря на все это, футуризм в русской живописи так и не стал единым, целостным направлением.

Почти вся авангардная русская живопись начала XX столетия в какой-то мере была связана с *кубофутуризмом* — направлением, в котором соединились элементы двух течений европейского искусства — французского кубизма и итальянского футуризма, хотя, конечно, трудно представить рядом два столь несопоставимых художественных течения: в основе кубизма лежала идея архитектоники, потому ему свойственно стремление к конструктивности, а футуризм с его попыткой выразить во всем безудержное движение, напротив, стремился к разрушению конструкций. Русские кубофутуристы, равно как и другие авангардистские направления, все-таки в большей степени тяготели к идеям и художественным методам кубистов. В процессе расслоения кубизма, футуризма и других модернистских течений зародилось абстрактное, или беспредметное, искусство. Основоположниками абстрактной живописи считаются француз Р. Делоне, испанец Ф. Пикабиа, чех Ф. Купка и работавший в Германии русский художник В. В. Кандинский.



В число представителей этого нового направления в России входили такие мастера, как К. С. Малевич, О. В. Розанова, М. Ф. Ларионов и др.

*Василий Васильевич Кандинский* (1866–1944) являлся не только живописцем, но и идеологом нового искусства XX столетия. Родился Кандинский в России, но большую часть жизни провел за границей. Его художественные способности проявились еще в гимназические годы, когда он стал заниматься со специально приглашенным учителем рисования. В 1897–1898 гг. Кандинский продолжил обучение в Мюнхене, в мастерской А. Ашбе. Он также брал уроки в Мюнхенской академии художеств у Ф. Штука.

В начале 1900-х гг. Кандинский совершил путешествия по Голландии, Швейцарии, Франции и Италии. В эти годы он работал главным образом в пейзажном жанре.

Первые картины Кандинского отличаются красочностью и яркой декоративностью, что сближает их с искусством примитивизма («Ахтырка. Осень. Этюд», 1901; «Старый город», 1902; «Мурнау. Двор замка», 1908).

Но постепенно реальные предметы в них превращаются в сочетания ярких цветовых пятен и динамичных линий. Импрессионистические образы природы сменяются беспредметным изображением («Импровизации», 1909), в то же время несущим следы фигуративности.

С 1907 г. Кандинский жил в Берлине и Мюнхене. В те годы Мюнхен являлся вторым после Парижа центром художественного авангарда. Здесь Кандинский сблизился с группой стремившихся к новаторству немецких живописцев, музыкантов и писателей. В 1911 г. вместе с Ф. Марком он встал во главе объединения «Синий всадник».

Большую роль в формировании художественных идей Кандинского сыграло его увлечение философией А. Шопенгауэра и Ф. Ницше.

Свою творческую деятельность в качестве художника-абстракциониста Кандинский начал в 1910 г. В это время появились его акварели, названные автором «импровизациями» и «композициями».

В 1912 г. Кандинский окончательно вступил на путь абстракционизма. Одно из основных качеств его живописи этого времени — чередо-



*В. В. Кандинский. Мурнау — горный пейзаж с церковью*

вание ярких красочных пятен, беспорядочно пересекаемых неровными линиями, напоминающими иероглифы. Живя за границей, художник принимал участие в художественной жизни своей родины. Он помогал организовывать авангардистские выставки «Бубновый валет» (Москва, 1910, 1912), «Современная живопись» (Екатеринодар, 1912), «1915-й год» (Москва, 1915), «Салон Издебского» (Одесса, Москва, 1910-е) и др.

В 1914 г., с началом Первой мировой войны, Кандинский оставил Мюнхен и вернулся в Россию. В первые годы после Октября он вошел в круг «ультралевых» художников, пытавшихся создать совершенно новую модель художественного образования и культурной политики в стране. Кандинский стал автором целого ряда документов, среди которых — программа Института художественной культуры (Инхука). Он был членом коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса, занимаясь реорганизацией художественных музеев. Художник возглавил Музей живописной культуры и начал разработку программы его исследований. В это же время его избрали вице-президентом Российской академии художественных наук.

Программы по преобразованию культурной жизни России, созданные Кандинским, не дождались своего воплощения, и в конце 1921 г. разочарованный художник выехал из России и поселился сначала в Веймаре, а позднее — в Дессау, где стал преподавателем «Баухауза» (Высшей школы строительства и художественного конструирования), где возглавил мастерскую настенной живописи.

После прихода к власти в Германии Гитлера «Баухауз» был закрыт, а Кандинский эмигрировал во Францию, где и оставался до конца своих дней. Позднее творчество мастера отмечено упорядоченностью, насыщено четкими геометризированными элементами.

Важное место в русском искусстве первой половины XX в. занимает творчество живописца и театрального художника *Роберта Рафаиловича Фалька* (1886–1958). Он обучался в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у В. А. Серова и К. А. Коровина.



В ранних работах Фалька отразилось увлечение самыми разными художественными направлениями. Многие его первые произведения выполнены в манере импрессионистов и кубистов.

В 1910-е гг. Фальк стал членом объединения «Бубновый валет». Представители этой группировки пытались в своем творчестве сочетать принципы новейшей европейской живописи и традиции русского фольклора. Хотя Фальк был полностью согласен с программными установками «Бубнового валета», его картины отличались от работ других художников, входивших в объединение, большей сдержанностью и лиризмом.

Создавая свои предметные композиции и пейзажи (Фальк не испытывал интереса к сюжетным произведениям), художник обращался к творчеству П. Сезанна. Именно от этого французского мастера идет его стремление к деформации и обобщению форм, к моделировке объемов с помощью цвета («Красная мебель», 1920).

В первой половине 1920-х гг. в живописи Фалька пропадают черты кубизма. С помощью цвета и света живописец тонко передает атмосферу, в которую погружены фигуры людей и предметы. В ряде портретных работ, выполненных в 1923–1924 гг. («Женщина в белой повязке», автопортреты и др.). Фальку удалось передать эффект длящегося времени, ощущение тишины и внутренней концентрации человека. Персонажи на картинах показаны в момент глубокого самопогружения и задумчивости, что позволяет зрителю видеть их душевный мир.

В середине 1920-х гг. Фальк полностью отошел от «Бубнового валета». В эти годы важное место в его жизни занимала работа по оформлению постановок в Государственном еврейском театре в Москве («Ночь на старом рынке», 1925 и «Путешествие Вениамина III», 1927, Менделе Мойхер-Сфорима).

В 1928 г. Фальк, занимавший должность декана живописного факультета Вхутеина, поехал в Париж, чтобы познакомиться с творчеством мастеров европейской живописи. Картины, созданные художником во Франции, восхищают своим лиризмом и колористическим богатством («Портрет Л. М. Эренбург», 1933–1934; «Больная», 1935; «Парижанка», 1936).

Фальк пробыл во Франции целых десять лет. В 1938 г. он вернулся в Москву. В период Великой Отечественной войны он находился в Средней Азии. Здесь появилось множество красочно-выразительных полотен, передающих своеобразие среднеазиатской природы и архитектуры («Золотой пустырь. Самарканд», «Регистан», «У хауса. Самарканд», все — 1943).



*Р. Р. Фальк. Лиза на солнце*

В послевоенные годы Фальк написал ряд портретов, отличающихся строгостью и сосредоточенностью (портреты С. М. Михоэлса, 1947–1948; В. Б. Шкловского, 1948; К. А. Некрасовой, 1950; А. Г. Габичевского, 1951 и 1952–1953). К этому же периоду относятся и натюрморты («Голубка и роза», 1952; «Картошка», 1955).

Все это время Фальк, отвергнутый официальными кругами (в 1940–1950-е гг. проводилась «борьба с формализмом в искусстве»), был лишен возможности выставлять свои картины и преподавать, но продолжал работать в своей мастерской в самом в центре Москвы.

Художник был богато одаренной личностью. Профессор живописи, он также являлся прекрасным музыкантом, с которым советовались такие знаменитые представители музыкального мира, как Г. Нейгауз, С. Рихтер, Э. Гилельс. Фальк превосходно играл на рояле, владел несколькими языками, был талантливым искусствоведом. Среди учеников Фалька такие известные живописцы, как Г. Г. Нисский и С. А. Чуйков.

Большую роль в развитии абстрактной живописи сыграл русский художник и теоретик искусства *Казимир Северинович Малевич* (1878–1935).

Образование Малевич получил в Киевской художественной школе, а затем — в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Кроме того, в Москве он несколько лет посещал художественную студию Ф. Рерберга.

Ранние работы Малевича свидетельствуют о его увлечении искусством импрессионистов. Но уже в 1904 г. импрессионистические пейзажи в его творчестве уступили место картинам, отразившим поиски мастера в области объема. Таким образом, начался переход художника к кубизму. Предметы на полотнах, написанных Малевичем в это время, не только схематизируются, но и изображаются одновременно с нескольких позиций. Главные детали композиций художника — фигуры в виде цилиндра



и конуса. Но все же есть в этих картинах особенность, отличающая их от произведений представителей классического европейского кубизма. В своем увлечении формой Малевич не забывает о цвете. Хотя в его картинах множество звучных красочных контрастов, цвет передается с помощью точных геометрических градаций. Художник распределяет свет и тень вне зависимости от реального источника освещения, но в строгом порядке чередует их. Таково полотно «Сенокос» (1909), в котором отразился интерес мастера к примитивизму.

В 1910-х гг. Малевич увлекся живописью итальянских футуристов. С представителями этого направления в русском искусстве художник также поддерживал постоянную связь. Он принимал активное участие в выставках объединений «Бубновый валет», «Ослиный хвост» (1912), представлял свои картины на футуристической выставке «0,10».

В живописи Малевича прослеживается и явный интерес художника к творчеству кубистов. В духе искусства П. Пикассо и Ж. Брака выполнена его картина «Корова и скрипка» (1913).

Постепенно художник перешел на позиции абстрактного искусства. Этому способствовала его работа над костюмами и декорациями к опере «Победа над солнцем», авторами которой стали А. Е. Крученых и М. В. Матюшин. Упрощение всех форм и их полное сближение с геометрическими объемами в эскизах к постановке навели Малевича на мысль о создании нового направления в абстракционизме. Он разработал собственную манеру беспредметной живописи и назвал ее динамическим супрематизмом (от франц. supreme — «высший»). Малевич считал, что супрематизм — это конечный результат всех предшествующих исканий, начатых еще П. Сезанном. По мнению мастера, именно в творчестве этого французского постимпрессиониста, а затем и его последователей появились зачатки отрицания предметности, но эта тенденция сдерживалась традициями, веками формировавшимися в живописи.

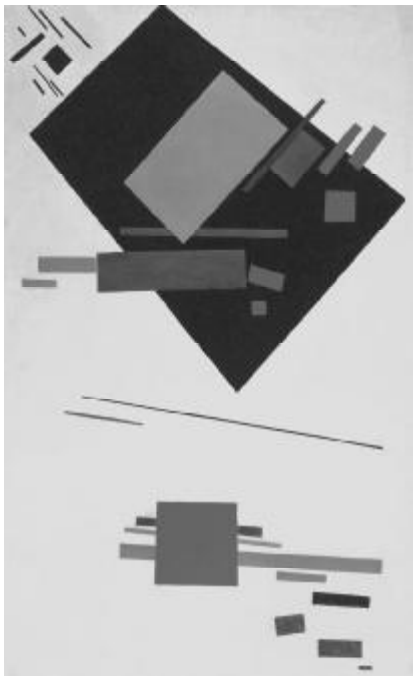
15 декабря 1913 г. в Художественном салоне на Марсовом поле открылась выставка, на которой Малевич продемонстрировал 49 своих композиций, выполненных в манере супрематизма. Программной работой художника стал его знаменитый «Черный квадрат» (1913). Именно эта картина, считал Малевич, и должна стать началом конца «видимой, предметной живописи». В 1916 г. он выпустил брошюру под названием «От кубизма и футуризма к супрематизму», в которой писал: «Супрематизм — начало новой культуры».

Супрематические картины Малевича представляют собой композиции, где главными становятся разнообразные сочетания геометрических фигур на нейтральном по цвету фоне. В этих произведениях полностью отсутствует даже намек на материальность, в них невозможно увидеть расчлененные и перетасованные детали каких-либо предметов, что было свойственно живописи кубистов и футуристов. Тем не менее работы Малевича не лишены определенной природной гармонии, которая выступает здесь на «космическом» уровне.

В 1918 г. появилась серия композиций Малевича «Белое на белом», которые свидетельствуют, что развитие беспредметного искусства подошло к своему логическому пределу. Художник поместил на белом фоне белые геометрические фигуры.

В 1918 г. Малевич в супрематической манере работал над декорациями и костюмами к первой постановке «Мистерии-Буфф» В. В. Маяковского.

В 1919 г. Малевич начал преподавать в Витебской художественной школе. В Витебске он возглавил объединение Уновис («Утвердители нового искусства»). Его представители пропагандировали программу полного преобразования всех видов пластического искусства и призывали художников оставить мастерские и выйти на улицы.



*К. С. Малевич. Супрематизм*

В 1920-е гг. Малевич и его последователи обратились к производственному искусству, которое, по их мнению, как нельзя лучше выражало дух времени.

В 1922 г. художник оставил Витебск и вернулся в Петроград, где стал работать в должности директора Гинхука (Государственного института художественной композиции). Он принимал участие в разработке форм посуды, создавал рисунки», стремясь таким образом применить



свои супрематические принципы для тканей, выполнял пространственные композиции — макеты-«архитектоны» в области архитектуры.

В 1926 г. Гинхук, считавшийся центром авангардизма в искусстве, был закрыт, а в 1930-е гг. Малевич и его школа подверглись гонениям со стороны властей и приверженцев официального искусства. Художник три месяца пробыл за решеткой.

В 1932–1933 гг. Малевич вернулся к живописи и обратился к реалистическому искусству.

В число известных русских авангардистов входила *Ольга Владимировна Розанова* (1886–1918). С 1904 по 1910 г. она обучалась в художественной студии К. Ф. Юона и в Строгановском художественно-промышленном училище в Москве. В 1911 г. Розанова приехала в Петербург и стала заниматься в частной школе Е. Н. Званцевой. С этого времени она принимала самое живое участие в создании русского авангардного искусства. Ольга Владимировна не только организовывала различные выставки, но и выступала как теоретик нового искусства. В своей статье «Основы нового творчества и причины его непонимания» художница утверждала, что лишь в абстрактной живописи возможно полноценно использовать все формальные элементы искусства (цвет, фактуру, линию и т. д.).

К 1913–1914 гг. относится увлечение Розановой кубофутуризмом. Она иллюстрировала работы литераторов-футуристов (в частности, В. В. Хлебникова и А. Е. Крученых).

В 1916 г. Розанова вошла в московское объединение «Супремус», созданное в 1916 г. К. С. Малевичем. Тем не менее ее живопись, созданная в период увлечения супрематизмом, значительно отличается от супрематического творчества Малевича. Картины Розановой более декоративны и, несмотря на свою необычность, полностью лишены мистического начала, которое свойственно большинству работ Малевича.

К 1917–1918 гг. относятся абстрактные цветовые композиции Розановой, названные автором «цветописью». Среди лучших ее работ последних лет жизни — картины «Композиция», «Зеленая комната» (обе — в 1917).

К сожалению, смерть оборвала деятельность Розановой в области создания нового искусства. У художницы не было учеников и последователей, способных продолжить начатое ею.

Виднейшей представительницей авангардизма в русском искусстве была *Елена (Элеонора) Генриховна Гуро (Нотенберг)* (1877–1913).

Художественное образование она получила в Петербурге, в Рисовальной школе при Обществе поощрения художеств, куда поступила в 1890 г. С 1903 по 1905 г. Гуро посещала студию художника Я. Ф. Ционглинского, а позднее училась в художественной школе Е. Н. Званцевой. Преподаватели, работавшие здесь (среди них были такие знаменитые представители искусства модерн, как М. В. Добужинский и Л. С. Бакст), оказали огромное влияние на молодую художницу.

Ранние работы Гуро свидетельствуют об увлечении символизмом (большое впечатление на нее произвела живопись В. Э. Борисова-Мусатова и М. А. Врубеля) и неоимпрессионизмом (Елена Генриховна входила в импрессионистическое объединение, возглавляемое Н. И. Кульбиным). С этого времени главным средством художественной выразительности для Гуро стал цвет. Ее смелые эксперименты с цветом легли в основу научной теории цвета, разработанной в начале 1920-х гг. художником и теоретиком искусства М. В. Матюшиным (мужем Елены Генриховны).

В своих произведениях Гуро стремилась выявить соотношение цвета и звука. Многие ее картины с их четкими ритмами и светлым, почти прозрачным колоритом наводят на мысль о тихо лькщейся музыке.

Наряду с живописью важное место в творчестве художницы занимало литературное творчество. Первая книга Гуро «Шарманка» была опубликована в 1909 г. В 1912 г. вышла в свет вторая работа — «Осенний сон» и, наконец, последняя — «Небесные верблюжата» — появилась в 1914 г. Свои литературные произведения художница украсила собственными рисунками.

Ранняя смерть Елены Генриховны Гуро прервала ее работу над книгой «Бедный рыцарь». Так же как и живопись, ее литературное творчество отмечено духом экспериментаторства.

Одним из ярких представителей русского авангардизма был *Михаил Федорович Ларионов* (1881–1964), о котором В. В. Маяковский сказал: «Мы все прошли через школу Ларионова». В 1898–1910-х гг. он обучался в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у В. А. Серова и К. А. Коровина.

Художественная манера Ларионова на протяжении всего его творческого пути неоднократно менялась. Самые разнообразные направления и стили пересекались в живописи художника.

Свой творческий путь Ларионов начал с произведений, характерных для позднего импрессионизма («Куст сирени в цвету», «Розовый куст»,



«Сад», «Рыбы при закате», все — 1904). Этим картинам присущи напряженность линий и разнообразие живописных фактур. Обращение к импрессионизму в сочетании с длительной пленэрной работой позволило мастеру выработать своеобразный художественный артистизм, наложивший на его творчество неизгладимый отпечаток изысканности и оригинальности.

Во второй половине 1910-х гг. Ларионов посетил Париж, где познакомился с фовизмом и «наивным» искусством. Увлечение этими направлениями отразилось на его творчестве. Изучая такие произведения, как лубок и ремесленная вывеска, художник начал писать в примитивистской манере картины со сценами из провинциальной жизни и быта военных. Таковы декоративные работы из «Солдатской серии» («Отдыхающий солдат», 1911), в которых отразились и собственные впечатления мастера, полученные им во время прохождения военной службы.

В числе творческих удач Ларионова и его знаменитая картина «Офицерский парикмахер», в которой выразилась наиболее яркая черта лубочного искусства — гротескная заостренность образов.

В 1900-х гг. Ларионов вместе с Н. С. Гончаровой стал главным инициатором организации «левых» выставок «Бубновый валет» (1910), «Ослиный хвост» (1912), «Мишень» (1910–1913). На последней выставке Ларионов продемонстрировал свои картины из незавершенного цикла «Венерьи». Кроме того, он показал четыре полотна серии «Времена года».

Постоянные творческие искания Ларионова привели его к созданию так называемого *лучизма* — одного из первых европейских течений абстрактного искусства. Лучистские картины художника («Петух и курица», «Лучистая скумбрия и колбаса») были показаны на выставке «Мишень». Позднее свои композиции, выполненные в духе лучизма, Ларионов представил на выставках «14. Футуристы, лучисты, примитив» и «1915 год».

В 1912 г. Ларионов обратился к графике. Он создал серию литографий, повторявших его живописные работы. Важное место в графическом творчестве мастера занимают иллюстрации к сборникам поэтов-футуристов А. Е. Крученых, В. В. Хлебникова, К. А. Большакова.

С 1915 г. Ларионов жил в Париже. Художник занимался сценографией спектаклей «Русского балета» С. П. Дягилева. Совместно с Н. Гончаровой он оформил балеты «Русские сказки» А. Лядова (1916), «Шут» С. Прокофьева (1921) и др. За границей Ларионов занимался и станко-



*М. Ф. Ларионов. Петух. Лучистый этюд*

вой живописью. В манере раннего творчества он создавал натюрморты и камерные композиции.

С творчеством М. Ф. Ларионова тесно связана деятельность *Наталии Сергеевны Гончаровой* (1881–1962). Н. С. Гончарова обучалась в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, вначале в мастерской скульптурного отделения у С. М. Волнухина, а затем — в живописном классе К. А. Коровина. В 1904 г., не закончив курса, Гончарова оставила училище.

Ранние работы Наталии Сергеевны, выполненные в манере импрессионистов, имели большой успех у публики, посещавшей выставки Московского товарищества художников и «Мира искусства».

Вместе с М. Ф. Ларионовым Гончарова активно участвовала в художественных выставках.

Так же как и Ларионов, Гончарова обращалась в своем творчестве к таким направлениям, как футуризм, кубизм, примитивизм. Свои примитивистские работы она писала, используя традиции русского народного искусства (иконопись, лубок, древние языческие идолы). Таковы ее картины «Уборка хлеба» (1908), «Рыбная ловля» (1909), «Идолы» (1908–1909). Стремясь сделать картины более выразительными, художница использует четкие контуры и звучные цветовые пятна.

Одна из лучших работ Гончаровой — «Московская улица» (1909), соединившая тонкую наблюдательность художника-реалиста с напряженной экспрессией, которая позднее станет главным свойством живописи Наталии Сергеевны. Все предметы на полотне представляют собой плоские геометрические фигуры. Это прямоугольники и квадраты улиц и домов, окружности колес автомобилей, даже шляпка на женской голове повторяет форму повозки. Ощущение легкой грусти создается в композиции с помощью сдержанной цветовой гаммы.

В 1911–1912 гг. Гончарова увлеклась лучизмом, принципы которого были разработаны Ларионовым, но спустя некоторое время она вновь



вернулась к примитивизму. К этому же времени относится и работа художницы в технике литографии. Гончарова оформляла самые разнообразные футуристические издания, иллюстрировала стихотворные сборники В. В. Хлебникова, А. Е. Крученых, К. А. Большакова (1913).

В 1913 г. для «Русских сезонов» в Париже художница оформила балет «Золотой петушок» Римского-Корсакова. В 1915 г. вместе с Ларионовым Гончарова отправилась во французскую столицу, чтобы работать там над балетами С. П. Дягилева. Среди лучших ее произведений в области сценографии — костюмы и декорации к «Жар-птице» И. Ф. Стравинского (1926). В дальнейшем Наталия Сергеевна работала художником-декоратором в театрах Европы и США. Последний период своего творчества она также продолжала заниматься графикой и живописью.

*Аристарх Васильевич Лентулов* (1882–1943) — один из наиболее последовательных кубофутуристов в русском искусстве. В 1897–1907 гг. он обучался в Пензенском и Киевском художественных училищах, затем в 1908–1910 гг., — в Петербургской студии Д. Кардовского.

В 1911 г. Лентулов работал в Париже в мастерской А. Ле Фоконье. В 1901 г. живописец стал одним из основателей художественного объединения «Бубновый валет». Это объединение провозглашало принцип эмоционального заострения живописных форм с целью создания оригинального экспрессивно-выразительного художественного образа.

В 1926 г. Лентулов стал членом Ассоциации художников революционной России (АХРР), а в 1928 г. вошел в Общество московских художников.

Раннее творчество Лентулова несет в себе черты различных европейских авангардных течений: кубизма, футуризма, орфизма. Кроме того, стремясь ввести в свои работы национальные черты, художник обращался к архитектурным мотивам допетровской эпохи, а также к традициям лубка и иконописи («Василий Блаженный», «Звон», «У Иверской»).

Живопись Лентулова характеризуется звучностью цвета и трактовкой традиционных образов в духе народного творчества. Такова его футуристическая композиция «Москва». Хотя город предстает в ней как декоративный образ, в яркой игре цветовых пятен ощущается авторский интерес к лубку и «наивному» искусству. Фольклорные элементы присутствуют и в автопортрете, выполненном художником в 1915 г.

В послеоктябрьский период Лентулов являлся членом художественной коллегии Наркомпроса. Мастер принимал активное участие в работе по организации выставок и оформлению городских праздников.



*А. В. Лентулов. Портрет М. П. Лентуловой с розами*



*А. В. Лентулов. Астры*

В начале 1920-х гг. художественная манера Лентулова значительно изменилась. Тональные композиции, созданные живописцем в это время, говорят о его непосредственно-реалистическом мироощущении. В это время Лентулов создает главным образом портреты, городские пейзажи и натюрморты.

Достоверно и ярко передавая картины окружающего мира, они вызывают ощущение полноты бытия («Закат на Волге», 1928; «Солнце над крышами. Восход», 1928; «Овощи», 1933).

В то же время для многих произведений данного периода характерны такие черты, как созерцательность и лиризм («Ай-Петри»).

Значительное место в жизни Лентулова занимала деятельность в области театрального искусства. Художник занимался оформлением спектакля «Испанский священник» Ф. Бомонта и Дж. Флетчера во МХАТе (1934), оперы А. Г. Рубинштейна «Демон». Кроме того, с 1920 г. он преподавал во Вхутемасе, а в 1930–1940-х гг. — в Московском художественном институте.

Интереснейшим художником XX столетия, пытавшимся с помощью синтетических художественных формул показать грядущий расцвет мира с позиций футуризма, был *Павел Николаевич Филонов* (1883–1941). Образование он получил в частных художественных студиях Петербурга, затем с 1908 по 1910 г. обучался в Академии художеств у Г. Р. Залемана, В. Е. Савинского и Я. Ф. Ционглинского.



Произведения художника, как правило, отмечены драматизмом, а их мистическая трактовка близка работам экспрессионистов. Таковы картины «Запад и восток», «Восток и запад», «Мужчина и женщина» (все – 1912–1913), «Пир королей» (1913).

Художник стремится причудливо зашифровать метаморфозы, происходящие в реальной жизни, и часто зритель чувствует себя неспособным разгадать их, опираясь исключительно на свое непосредственное восприятие. Устрашающе выглядят на его полотнах образы мирового зла, однако мастер, рисуя пессимистические картины, не устает призывать к примирению и согласию, как, например, в «Коровницах», «Крестьянской семье» (обе – 1914).

В 1920-е гг. Филонов создавал произведения, в которых показывал «ветер перемен», где в качестве художественной основы выбрал эстетические принципы футуристов: «Формула петроградского пролетариата» (1920–1921), «Живая голова» (1923), «Животные» (1925–1926), «Формула весны» (1928–1929), «Нарвские ворота» (1929).

Творчество Филонова было слишком своеобразно и не могло отвечать запросам официального искусства социалистического реализма. В результате мастер оказался практически без средств к существованию. Тем не менее он никогда не прекращал работать. В 1933 г. увидело свет издание карело-финского эпоса «Калевала», иллюстрации к которому были выполнены Филоновым и его учениками. Художник не продавал свои полотна, надеясь, что когда-нибудь они станут основой музея аналитического искусства. Умер Филонов во время Великой Отечественной войны в блокадном Ленинграде.

Не менее интересно творчество мастера с мировым именем *Марка Захаровича Шагала* (1887–1985). С 1907 по 1909 г. он учился художественному мастерству у Л. С. Бакста в Петербурге. Уже в ранних работах художника в полной мере проявилась самобытная оригинальность его творческой манеры. Самые ха-



*П. Н. Филонов. Восток и запад*

рактерные работы этого времени — «Кермесса» (1908), «Покойник» (1908), «Рождение» (1910). С 1910 по 1914 г. проживая в Париже, художник познакомился с работами кубистов и фовистов, что также оказало большое влияние на формирование эстетических взглядов Шагала.

В работах мастера предметный мир переживает самые невероятные перевоплощения, цвет и форма отличаются экспрессией. Таковы картины «Я и деревня» (1911), «Автопортрет с семью пальцами» (1911), «России, ослам и другим» (1911–1912), «Солдат пьет» (1912), «Голгофа» (1912), «Скрипач» (1912–1913), «Париж из окна» (1913).

В 1914 г. мастер вернулся на родину. В произведениях этого периода чаще начинают звучать лирические интонации: «Вид из окна. Витебск», «Парикмахерская» (обе — 1914). Полотна Шагала в это время овеяны поэтическим настроением, он свободно пользуется метафорами и аллегориями: «Над Витебском» (1914), «Прогулка» (1917), «Над городом» (1914–1918).

Шагал принял активное участие в Октябрьской революции 1917 г. Он получил должность комиссара искусств в губернском отделе народного образования в Витебске, стал инициатором создания художественной школы. Помимо этого, художник возглавлял Свободную мастерскую живописи, принимал участие в оформлении празднования первой годовщины Октябрьской революции. Выставки произведений Шагала организовывались в различных городах России – в Витебске, Петрограде и др. Переехав через некоторое время в Москву, Шагал создавал цикл панно для Московского камерного еврейского театра. В 1922 г. Марк Шагал покинул Россию навсегда.

Одним из самых интересных периодов развития отечественной живописи считаются 1920-е гг. Это время отмечено появлением самых разных группировок с собственными платформами, манифестами и системой выразительных средств. Однако наибольшим влиянием среди них пользовалась АХРР — Ассоциация художников революционной России (с 1928 — АХР — Ассоциация художников революции), деятельность которой поддерживалась государством.

АХРР возникла в 1922 г. на основе Товарищества передвижных художественных выставок, Ассоциации по изучению современного революционного быта. Кроме того, в ее состав вошли некоторые члены Союза русских художников. Декларация АХРР провозглашала гражданским долгом мастера «художественно-документальное запечатление величайшего



момента истории в его революционном порыве». Основной тематикой произведений изобразительного искусства стали жизнь и быт рабочих, крестьян и красноармейцев.

Как правило, художники АХРР работали во всех основных жанрах советской живописи. Ведущее положение занимал *историко-революционный жанр*, самым ярким представителем которого был *Исаак Израилевич Бродский* (1883–1939). Художник работал по политическому заказу и определял официальную линию развития русского искусства того времени.

Бродский является создателем живописной ленинианы. Наиболее удачной работой в этой тематике сам художник считал изображение вождя в своем кабинете в Смольном («Ленин в Смольном», 1930). Образ получился простой и искренний, чем и объясняется его популярность в течение многих лет.

Будучи мастером большой художественной культуры и учеником реалистической школы Репина, Бродский работал и в других жанрах: писал портреты и пейзажи. Несомненен его вклад в упорядочение художественного образования.

Большое влияние на формирование советской *батальной живописи* оказал *Митрофан Борисович Греков* (1882–1934) (до 1911 — Митрофан Павлович Мартыщенко). До 1898 г. Греков занимался рисованием самостоятельно. Затем он получал образование в Одесском художественном училище, окончив которое, в 1903 г. поступил в Петербургскую академию худжеств. С 1905 по 1907 г. учится в мастерской И. Е. Репина, а потом у художника-баталиста А. Ф. Рубо. Совместно со своим учителем Греков работал над панорамами «Оборона Севастополя» (1907) и «Бородинская битва» (1911). Звание художника ему присвоили за картину «Волы в плугу» (1911).

Греков принимал участие в Первой мировой войне, после окончания которой в 1919 г. создал цикл картин, посвященных разгрому белогвардейцев — «Бредут», «Корниловцы» и др. Лейтмотивом этих полотен стала революционная стихия, во имя которой сражалась Красная армия.

В картине «В отряд к Буденному» (1923) Греков достиг наибольшего совершенства смыслового и композиционного лаконизма, который является неотъемлемой чертой всего его творчества. В работах, созданных в конце 1920-х гг., усилилась динамика, а их композиция



*М. Б. Греков. Чертов мост*

стала глубже и острее, чем в предшествующих произведениях. Весь цикл картин этого времени («Тачанка», «Взятие Новочеркасска», 1925; «Красные части занимают хутор», 1926 и др.) проникнут духом революционной романтики, который выражается в стремительном движении людей. Греков принимал активное участие в художественной и общественной жизни страны. Его картины постоянно присутствовали на выставках АХРР, членом которой он был с 1925 г. В 1927 г. в Новочеркасске состоялась его персональная выставка.

В 1930-е гг. художник много работал в области станковой живописи. Яркими красками и большим количеством света отличаются картины «Чертов мост» (1931), «Знаменщик и трубач», «Трубачи первой конармии» (1934), знаменующие собой расцвет батальной живописи Грекова.

Имя Митрофана Борисовича было присвоено студии военных художников, которая была создана в Москве в 1935 г.

В *портретном жанре* работали *Сергей Васильевич Малютин* (1859–1937) и *Георгий Георгиевич Ряжский* (1895–1952). Еще в 1919 г. Малютин создал образ инженера Передерия, а в 1922 г. написал прекрасный портрет писателя Дмитрия Фурманова. Недавний комиссар Чапаевской дивизии изображен в состоянии глубокой задумчивости и напряженной внутренней жизни.

В 1920-е гг. художники обращаются к портрету, сочетающему в себе сугубо индивидуальные черты с типическими, характерными для определенной эпохи, отражающими социально-общественное лицо модели. Одним из представителей этого направления является Ряжский. Художник создал обобщенный образ советской женщины. Такие работы, как «Делегатка» (1927) и «Председательница» (1928), представляют собой портреты-картины, изображающие волевых, почти фанатичных людей, рожденных новой жизнью и принимавших деятельное участие в строительстве нового мира. Впечатление значительности и монументальности портретов усиливается цельностью силуэтов. Вместе с тем образам свойственна



прямолинейность и упрощенность. В этом смысле их можно назвать своеобразной «иллюстрацией идеи».

В *пейзажном жанре* также присутствует идея строительства. Развивается *индустриальный пейзаж*, основы которого заложил *Борис Николаевич Яковлев* (1890–1972) — один из организаторов АХРР. Его картина «Транспорт налаживается», написанная в 1923 г., стала определенной вехой в формировании советской пейзажной живописи. На фоне желтовато-золотистого утреннего неба художник изобразил недавно построенную железнодорожную станцию — уходящие вдаль линии путей, локомотивы в паровозном дыму. Картина Яковлева развивает традиции городского пейзажа, который был характерным для русской живописи XVIII–XIX, и особенно конца XIX — начала XX в. В годы становления молодой республики этот пейзаж стал символом созидания.

*Лирический пейзаж* в этот период получил развитие в творчестве К. Ф. Юона («Купола и ласточки», 1921), А. А. Осмеркина («Мойка. Белые ночи», 1927), В. Н. Бакшеева («Голубая весна», 1930), В. К. Бялыницкого-Бирули («Голубой март», 1930) и др.

Живописец, график и театральный художник *Константин Федорович Юон* (1875–1958) с 1892 по 1898 г. учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где его наставниками были К. А. Савицкий, А. Е. Архипов, Н. А. Касаткин. После окончания училища Юон работал в мастерской В. А. Серова, затем преподавал в собственной студии в Москве.

Юон был автором тематических картин, портретов, но основным жанром его творчества была пейзажная живопись. Творческая манера художника сочетала в себе лучшие традиции русского реализма второй половины XIX в. с чертами импрессионизма. Константин Федорович с необыкновенной любовью относился к русской природе, охотно изображал солнце и снег («К троице. Март», 1903; «Мартовское солнце», 1915).

Через пейзаж художник подходит и к историческим темам — революции и Великой Отечествен-



*К. Ф. Юон. Мартовское солнце*

ной войне. Среди картин данной тематики наиболее значимыми являются «Перед вступлением в Кремль. Никольские ворота 2 (15) ноября 1917 года» (1926) и «Парад на Красной площади в Москве 7 ноября 1941 года» (1942).

Среди лучших произведений Юона позднего периода творчества следует назвать пейзажи «Конец зимы. Полдень» (1929), «Русская зима. Лихачево», «Раскрытое окно. Лихачево» (оба — 1947).

*Борис Михайлович Кустодиев* (1878–1927) родился в Астрахани. Его отец был учителем в духовной семинарии, мать хорошо рисовала, умела вышивать, интересовалась музыкой. В 1887 г. Борис поступил в Астраханское духовное училище, а после его окончания был зачислен в духовную семинарию. Однако Борис не собирался становиться священником, его больше интересовало рисование.

Первым учителем Бориса стал его дальний родственник, художник-любитель В. А. Кастальский, затем с ним занимался П. А. Власов, живописец и педагог, организовавший «Астраханский кружок любителей живописи и рисования». Получив начальные знания, Кустодиев решил продолжить образование и в 1896 г. поступил в Петербургское высшее художественное училище при Академии художеств. Его учителем был И. Е. Репин. Первые же самостоятельные работы студента были отмечены преподавателями. За эскиз «В мастерской художника» он был даже награжден премией.

В конце 1890-х гг. Кустодиев написал несколько портретов своих современников: художника И. Я. Билибина, скульптора Д. С. Стеллецкого, гравера В. В. Матэ и др. Эти работы неоднократно экспонировались на выставках не только в Петербурге, но и в Мюнхене и в Вене. Кустодиев еще не окончил академии, но благодаря этим работам уже прославился как талантливый художник не только в России, но и за границей.

По окончании академии Кустодиев представил на конкурс картин работу «На базаре» (не сохранилась), за которую был награжден Большой золотой медалью и правом на заграничную поездку. В 1903 г. он на год отправился в путешествие по Европе. Сначала посетил Париж, затем побывал в Испании. Но художника больше интересовала Россия, деревня, крестьяне, которых он хотел писать, поэтому, не дождавшись окончания командировки, Кустодиев вернулся на родину.

В 1900-х гг. живописец писал портреты, жанровые картины («Ярмарка», 1906; «Праздник в деревне», 1907). Кроме того, он сотрудничал



с журналом «Жупел», в котором был опубликован его рисунок «Москва. I. Вступление. 1905» (1905) и сатирические карикатуры из серии «Олимп» на Победоносцева, Коковцова, Горемыкина и других представителей монархической верхушки.

Кустодиев интересовали две темы: деревня и Волга. Довольно часто он изображал крестьян во время работы или гуляний. Волга и провинциальные города, расположенные на ее берегах, являлись для художника олицетворением России. Он каждое лето проводил в своем имении «Терем», изучая жизнь волжан, их обычаи и привычки. «Волга и Кустодиев неразъединимы», — сказал однажды И. Я. Билибин. Как правило, в своих работах Кустодиев старался запечатлеть праздничные дни («Гулянье на Волге», 1909).

В начале 1910-х гг. Кустодиев начал ощущать боли в спине. Вскоре врачи поставили диагноз: опухоль спинного мозга. Однако, несмотря на болезнь, художник не прекращал работать. Его популярность за границей росла: в 1907 г. за портрет В. В. Матэ, экспонированный на VII Международной художественной выставке в Венеции, он был награжден Большой золотой медалью. Через три года министр искусств Италии предложил Кустодиеву выполнить автопортрет для галереи Уффици во Флоренции. В том же 1910 г. мастеру было присвоено звание академика живописи в Петербурге. В 1912 г. он был избран членом Совета академии художеств.

Художник чувствовал себя все хуже и хуже, но не оставлял работы. В начале 1910-х гг. он задумал создать серию работ, на которых хотел изобразить купчих. Первая работа под названием «Купчихи» появилась в 1912 г., через три года он написал другую картину — «Купчиха». В этом же году появилась еще одна работа из этой же серии — «Красавица».

Все эти полотна были фантастическими, придуманными автором, который сам говорил: «Мои картины я никогда не пишу с натуры, это все плод моего воображения, фантазии. Их называют „натуралистическими" только потому, что они производят впечатление действительной жизни, которую, однако, я сам никогда не видел и которая никогда не существовала». Несмотря на это утверждение, художнику очень точно удалось передать особенности русского быта.

В 1910-х гг. Кустодиев заинтересовался старинным русским праздником — Масленицей: его историей, проведением и т. д. Он написал не-



*Б. М. Кустодиев. 27 февраля 1917 года*

сколько многофигурных композиций, самой популярной из которых является «Масленица» (1916). Он мастерски изобразил разноцветные балаганы, карусели, торговые палатки, катания с гор — все необходимые атрибуты народного гулянья.

Увлекшись исторической темой, художник не переставал интересоваться событиями современности. Сильное впечатление на него произвели события 1917 г. К тому времени он уже не вставал с постели и мог видеть происходящее в городе только из окна своей комнаты. Свое отношение к революции Кустодиев выразил в произведении «27 февраля 1917 года» (1917, Третьяковская галерея, Москва).

Праздничную сторону жизни советской России отразили похожие на репортажи полотна *Юрия Ивановича Пименова* (1903–1977).

Художественное образование Пименов получил в Москве во Вхутемасе (1920–1925). Его учителями были С. В. Малютин и В. А. Фаворский.

Ранние монументальные произведения мастера отличаются бурной динамикой форм и сдержанным колоритом («Бег», 1928; «Даешь тяжелую индустрию!», 1927).

В начале 1930-х гг. художник обращается к дивизионистской технике письма. Мелкими летящими мазками написаны портреты, пейзажи, жанровые композиции, натюрморты («Портрет Л. А. Ереминой», 1935; «Актриса», 1935). С помощью такого приема художник создает как будто вибрирующую живописную поверхность своих полотен.

Пименов опоэтизировал обычную, будничную жизнь, сделав ее яркой и красочной. Интересно, что во многих его пейзажах с человеческими фигурами почти не видно лиц людей: персонажи погружены в свои повседневные занятия и кажутся слитыми с миром вещей, с архитектурой или природой («Новая Москва», 1937).

Жанр лирического городского пейзажа всегда оставался главным в творчестве Пименова. Основными мотивами его картин, написанных в конце 1950–1960-х гг., являются новые московские улицы и кварталы («Франтихи», 1958; «Первые модницы нового квартала», 1961; «Свадьба



*Ю. И. Пименов. Даешь тяжелую индустрию!*



на завтрашней улице», 1962). Чтобы выразить дух своей эпохи, Пименову вовсе не нужно было обращаться к каким-то исключительным сюжетам.

Большую известность получили и работы художника в области театральной сценографии. Для Московского Малого театра он оформил спектакль Б. А. Лавренева «За тех, кто в море!» (1946), для Центрального театра Советской армии создал эскизы костюмов и декорации к постановке Н. Г. Винникова «Степь широкая» (1949). В последний период своего творчества Пименов обратился к античным мотивам, считая их основой человеческого бытия («Орфей», «Похищение Европы», «Эпона, богиня лошадей»).

В этот же период своего расцвета достигло искусство художницы Зинаиды Евгеньевны Серебряковой.

*Зинаида Евгеньевна Серебрякова* (1884–1967) родилась в семье художников. Ее отцом был скульптор-анималист Евгений Александрович Лансере, дедом по материнской линии — архитектор Николай Леонтьевич Бенуа. Интерес к искусству у нее появился рано: с детства она рисовала природу, животных и людей.

В 1902–1903 гг. Зинаида вместе с семьей путешествовала по Италии, а по возвращении в Россию начала посещать художественную студию О. Э. Браза. В 1905 г. произошло важное событие в ее личной жизни: она вышла замуж за Б. А. Серебрякова. Вскоре после свадьбы Зинаида переехала в Париж, чтобы продолжить образование. Однако она очень быстро разочаровалась в системе обучения, которую предлагали парижские студии, и стала изучать живопись самостоятельно, делая зарисовки и знакомясь с творчеством мастеров прошлого в музеях столицы. В 1906 г. Серебрякова вернулась в Россию и занялась творчеством.

В 1910 г. работы Серебряковой художницы экспонированы на выставке «Современный женский портрет», организованной Союзом русских художников. Самой лучшей работой был признан автопортрет «За туалетом», который приобрел Третьяков.



*З. Е. Серебрякова. Купальщица*

Через год Серебрякова посетила Крым. Возвратившись из поездки, она выполнила несколько южных пейзажей («Деревня в Крыму»). Однако главной темой ее творчества оставались портреты. Она писала своих родственников, мужа и детей, друзей. Например, для картины «Купальщица» (1912) художнице позировала ее сестра.

В 1910-х гг. художница вместе с А. Н. Бенуа и Е. Е. Лансере участвовала в декоративном оформлении Казанского вокзала и писала картины на сюжеты из крестьянской жизни. Наиболее удачными полотнами этого периода считаются «Жатва» (1915) и «Беление холста» (1917), за которую Серебрякова была выдвинута на соискание звания академика. Однако из-за политической обстановки в стране она не получила звания, а через год Академия художеств закрылась.

В первой половине 1920-х гг. Серебрякова исполнила серию портретов своих детей («Катя в голубом у елки», 1922; «Тата в танцевальном костюме, 1924; «Автопортрет с дочерьми», 1921 и др.) и артистов балета — А. Д. Даниловой (1922), Г. М. Баланчивадзе (Д. Баланчина, 1922), Е. Н. Гейденрейха (1923, 1924) и многие др.

В то время Зинаиде Евгеньевне жилось нелегко: ее муж заболел сыпным тифом и умер, она осталась одна с детьми. Картины в СССР почти не покупались. Художнице предложили профессорскую должность в академии, но она отказалась, не чувствуя склонности к преподавательской работе. В 1924 г. Серебрякова уехала в Париж в надежде заработать денег. Однако во Франции жизнь тоже была нелегкой, никто не интересовался искусством, и Серебрякова ничего не могла послать своим детям и матери, оставшимся в России. Для того чтобы заработать хоть немного денег, она стала писать портреты на заказ. Однако писать незнакомых людей было нелегко, и многие из ее работ не получались. Лишь некоторые работы этого периода были удачными, среди них: портрет Г. Л. Гиршман (1925), коллекционера А. П. Трубникова (1925), И. С. Волконской (1926), композитора С. С. Прокофьева (1926), балетмейстера С. М. Лифаря (1961).



Серебрякова много путешествовала: она посетила Англию, Германию, Бельгию, Швейцарию, Италию и Марокко. Художница знакомилась с достопримечательностями и писала этюды, в которых пыталась с наибольшей правдивостью выразить характерные типы людей. Так появились работы «Музыканты» («Араб и негр», 1928), «Освещенная солнцем» (1928), «Марокканка в белом» (1928), «Итальянская крестьянка в винограднике» (1936).

Кроме этого, она писала пейзажи, стремясь показать в них особенности природы разных стран. Наиболее выдающимися являются произведения «Версаль. Крыши города» (1924), «Бретань. Пляж в Камаре» (1926), «Марракеш. Вид с террасы на горы», (1928) и др. Основным ее жанром были портреты, но пейзажи тоже выполнены с большим мастерством; в них гармонично сочетается живописность и экзотика тех мест, где она бывала.

И все же жизнь за границей была тяжелой. Серебрякова не могла добиться успеха, к тому же ей приходилось выбирать сюжеты, которые не были ей близки. Она мечтала жить в России, в деревне и писать сцены из крестьянской жизни. Возможно, поэтому работы, выполненные за границей, по мастерству уступают ее ранним произведениям.

Серебрякова активно занималась организацией персональных выставок. Первая выставка состоялась в 1927 г. в галерее Шарпантье в Париже, в следующем году ее полотна были показаны на выставке в Ленинграде, а в 1929–1931 гг. прошли выставки в Париже и Брюсселе. Однако большинство зрителей, пришедших познакомиться с искусством Зинаиды Евгеньевны, были ее друзьями или родственниками. Она не смогла добиться успеха за границей.

Совсем по-другому восприняли ее творчество москвичи, пришедшие на очередную выставку художницы, открывшуюся в СССР в 1965 г. До того времени жители Москвы совсем не знали о ней, теперь же, увидев ее работы, восхищались ее творчеством. Родственники Серебряковой сообщили ей об этом в письмах, и художница была очень удивлена таким успехом. В ответ она писала: «Не представляю себе, что из моих вещей может привлечь внимание публики СССР? Так как, конечно, сужу по здешней прессе и вкусам, и в моем искусстве нет ведь никакой ориги-

нальности ни в сюжетах, ни в манере рисования и прочем». Остаток жизни Серебрякова провела в Париже, поддерживая своих детей, которые тоже стали художниками. Ее работы были оценены по достоинству только после ее смерти.

Тонкие по колориту лирические пейзажи создавал и *Сергей Васильевич Герасимов* (1885–1964), живописец и график, а также мастер книжной иллюстрации.

Герасимов родился в Можайске. В 1901–1907 гг. он обучался в Строгановском центральном художественно-промышленном училище. Затем молодой художник поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Его учителями были К. А. Коровин и С. В. Иванов.

Свой творческий путь Герасимов начал как акварелист. Ранние акварельные пейзажи, выполненные художником в гамме переливчатых серебристо-жемчужных оттенков, передают свежесть и очарование родной природы.

Спустя некоторое время Герасимов обратился к жанровой живописи. Ранние сюжетно-тематические композиции мастера изображают стихию провинциальной и сельской жизни («У телеги», 1906; «Можайские ряды», 1908).

Свою первую большую работу в технике масляной живописи — портрет отца — художник завершил в 1918 г. Портреты, написанные в 1920–1930-х гг., отражают интерес мастера к крестьянскому характеру («Три крестьянина», «Крестьянка с петухом», Фронтовик», «Пугачевец»). Главной темой живописи Герасимова в эти годы стал революционный народ. Нередко мастер сердился, когда критики видели в нем в первую очередь пейзажиста.

Среди самых известных жанровых полотен, написанных в 1930–1940-е гг., — композиции «Клятва сибирских партизан» (1933), «Колхозный праздник» (1937), «Мать партизана» (1947). «Клятву сибирских партизан», которую по значимости для советской живописи можно сравнить с «Обороной Петрограда» А. А. Дейнеки, художник считал лучшей своей работой. Герасимов был прекрасным пейзажистом. Высшие его достижения в этом жанре выразились в небольших этюдах и картинах, пронизанных тонким поэтическим чувством и удивительно свежих по восприятию природы («Зима», 1939; «Лед прошел», 1945; «Весеннее утро», 1953). Множество пейзажей мастера посвящено Можайску и его окрестностям.



Побывав в Англии, Герасимов сделал там ряд акварельных этюдов, по которым уже на родине написал несколько восхитительных пейзажей («Оксфорд», «Мостик близ дома Бёрнса», «Дворы на Кромвель-Род в Лондоне»). Художник посетил Грецию и Италию, природа и архитектура этих стран также отразилась в его творчестве.

Интересны также работы Герасимова в области графики. Хорошо известны его иллюстрации к поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (1933–1936) и к роману А. М. Горького «Дело Артамоновых» (1939–1954). В 1958 г. за эти рисунки художник был награжден золотой медалью Всемирной выставки в Брюсселе.

Герасимов был талантливым педагогом, воспитавшим множество учеников. Он преподавал в художественной школе при типографии Товарищества И. Д. Сытина (1912–1914), в Государственной школе печатного дела при наркомпросе (1918–1923), во Вхутемасе-Вхутеине (1920–1929), Московском полиграфическом институте (1930–1936), Московском государственном художественном институте (1937–1950), Московском высшем художественно-промышленном училище (1950–1964). В 1956 г. Герасимов стал обладателем ученой степени доктора искусствоведения.

Как уже указывалось выше, АХРР объединяла в своем составе главным образом художников-передвижников старшего и среднего поколения. Юридически с АХРР было связано объединение молодежи ОМАХРР, которое было основано в Ленинграде в 1925 г. учениками Академии художеств. Впоследствии к нему присоединились студенты московского Вхутемаса (Высших художественно-технических мастерских).

В 1921 г. выпускники Вхутемаса создали Новое общество живописцев (НОЖ) и общество художников «Бытие». Первое просуществовало недолго, с 1921 по 1924 г., а «Бытие» (1921–1930) успело организовать семь выставок.

Чуть позже молодые художники А. А. Дейнека, Ю. П. Пименов, А. Д. Гончаров и др., в основном это были воспитанники Вхутемаса, под руководством Д. Штеренберга вошли в состав



*С. В. Герасимов. Оксфорд*



*А. А. Дейнека. Оборона Петрограда*

Общества станковистов (ОСТ). «Ахрровцы» уделяли первостепенное внимание фиксации факта. Зачастую им не удавалось избежать поверхностного изображения быта и натуралистичности. «Остовцы» в своих произведениях, отличающихся большой динамичностью, стремились передать дух современности.

Они обращались к динамике и деформации экспрессионизма, к свойственной импрессионизму фрагментарной композиции, а также к законам лапидарности монументальной живописи.

Наиболее типичным произведением ОСТа была «Оборона Петрограда», написанная в 1928 г. Поэтика картины выражена в особой ритмической организации, где нижний ряд вооруженных людей, идущих на защиту Петрограда, — мерный, а верхний ряд раненых на мосту — рваный. Особую выразительность этой работе придают ломаный силуэт, графическая четкость рисунка, пластика и лаконизм в исполнении. Колорит также можно назвать лаконичным и даже скупым. Преобладание серого и черного цвета с коричневыми вкраплениями в лицах делают эту живопись похожей на плакатную графику.

Драматическую напряженность сюжету сообщают противопоставление верхнего и нижнего ярусов, а также чередование фигур и пауз между ними. Стремительным движением времени наполнены и такие работы, как «На стройке новых цехов» (1926), «Бег» (1934), «Будущие летчики» (1938).

Дейнека проявил себя также и как мастер монументальной живописи. Он работал над мозаичным оформлением станций метро «Маяковская» (1939), «Новокузнецкая» (1943), исполнял панно и росписи Центрального театра Советской армии (1940).

Во время Великой Отечественной войны художник написал драматическое полотно «Оборона Севастополя» (1942), свидетельствующее о героическом подвиге советского народа, создал ряд эмоциональных пейзажей.



На всю жизнь Дейнека сохранил в своем творчестве идеи и эстетику членов ОСТа. Излюбленной темой его картин стал спорт, который для живописца всегда символизировал радость и здоровую силу, являлся воплощением гармоничного развития человека.

Среди наследия Дейнеки немало камерных портретов и натурных пейзажей. С 1928 г. художник преподавал сначала во Вхутеине, затем — в Московском полиграфическом институте, с перерывами — в МХИ, с 1945 по 1952 г. — в МИПИДИ, а с 1953 г. — в МАРХИ.

В 1920-е гг. с особенной силой проявился талант *Петра Петровича Кончаловского* (1876–1956).

Художник получил образование в Харьковской рисовальной школе, а с 1897 по 1898 г. совершенствовался в Академии Жюлиана в Париже. В 1898 г. он поступил в Петербургскую академию художеств, которую окончил в 1907 г.

В раннем периоде творчества Кончаловский испытал влияние примитивистов и П. Сезанна. В то время его картинам была свойственна яркая и насыщенная колористическая гамма. Таковы натюрморты «Сухие краски» (1912), «Красный поднос» (1913), а также «Портрет художника Г. Б. Якулова» (1910), «Семейный портрет» (1912), «Портрет матадора» (1913). Этот интерес к передаче фактур предметов и разнообразию оттенков он приобрел в «Бубновом валете». Кончаловский с поразительным совершенством передавал роскошь покрытых росой роз, скромную прелесть простых полевых цветов, великолепие цветущей сирени, богатство плодов. Сам мастер не раз говорил: «Живопись для меня не только источник радости. Это источник жизни и силы». Хотя интересовала живописца не только природа во всей ее ослепительной красоте, но и люди, особенности их психологических характеристик. Кончаловский предпочитал писать духовно близких ему людей или просто знакомых, которых он мог наблюдать каждый день. Интересен автопортрет художника с женой, портрет жены О. В. Кончаловской, портрет дочери Наташи. В подобных произведениях пластика и полнозвучность цвета нисколько не заслоняют суть характера персонажей и главную идею работы — передать радость расцветающей жизни, ум, задор, которыми пронизан, например, портрет дочери.

Городские пейзажи Кончаловского величественны и исполнены мощи. Эти произведения отличаются строгой конструктивной основой, продуманной до мелочей композицией, цветовыми возможностями в передаче



*П. П. Кончаловский. Яблоки и сливы*

формы и фактуры предметов. Именно эта черта роднит пейзажи Кончаловского с его натюрмортами, где свое изобилие демонстрирует «мертвая природа», роскошная, как на полотнах фламандца Снейдерса. Общепризнанной классикой советского искусства являются такие картины, как «Зеленая рамка» (1933), «Сирень» (1933).

Кроме того, художник активно занимался преподавательской деятельностью: с 1918 по 1921 г. — в ГСХМ, с 1926 по 1929 г. — во Вхутеине в Москве.

Большой вклад в развитие русской портретной живописи внес *Павел Дмитриевич Корин* (1892–1967). Родился Павел Корин в семье художника-иконописца. Отец и стал его первым учителем.

Окончив сельскую иконописную школу, юноша решил продолжить обучение дальше и в 1908 г. поступил в иконописную палату Донского монастыря в Москве. Здесь будущий портретист познакомился с художниками К. П. Степановым и М. В. Нестеровым, ставшими его духовными наставниками и учителями.

В 1912 г. Корин поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В эти годы он много работал с натуры и копировал картины



знаменитых мастеров прошлого. Особенно привлекали его художники эпохи Возрождения. В ранней живописи Корина прослеживается влияние А. А. Иванова, которым молодой художник всегда восхищался.

В 1925 г. Павел Дмитриевич начал работу над монументальной картиной «Реквием» (впоследствии композиция получила другое название — «Русь уходящая»). По первоначальному замыслу, полотно должно было изображать службу в Успенском соборе в Кремле. Подготовительная работа оказалась долгой. Корин написал множество этюдов с натуры, стараясь запечатлеть различные человеческие типы. В дальнейшем он собирался включить их в свою картину.

«Русь уходящая» не была завершена, но этюды, выполненные для этой композиции, представляют собой законченные произведения и имеют огромную художественную ценность («Иеромонах Гермоген и схиигумен Митрофан», 1933; «Трое», 1933–1935; «Схиигуменья Фамарь», 1935 и др.).

Среди этих работ выделяется этюд «Отец и сын» (1931), главная идея которого — сопоставить различные человеческие характеры.

Собирая материалы к «Реквиему», художник не только писал портретные этюды, но и делал зарисовки архитектуры Соборной площади и церковных интерьеров.

Интерес к передаче внутреннего мира человека отразился и в собственно портретных работах Корина. Первым значительным произведением художника в этом жанре стал портрет М. Горького (1932). На полотне изображена высокая, худая фигура знаменитого писателя на берегу Неаполитанского залива. Очень выразительно лицо Горького, отмеченное печатью тревожных мыслей. Корину удалось уловить душевное состояние своей модели и создать психологически точный и в то же время монументальный портрет литератора.

За портретом Горького последовала целая галерея образов деятелей русской культуры и искусства: А. Н. Толстого, Л. М. Леонидова, В. И. Качалова, М. В. Нестерова, К. Н. Игумнова.

Портретной живописи Корина свойственна типическая обобщенность. Художник не столько стремится запечатлеть внешнее сходство, сколько передать внутреннюю идею, создать символ — образ художника, писателя, артиста, воина.

В 1942 г. по заказу Комитета по делам искусств Корин начал работу над большим монументальным произведением — триптихом «Алек-

сандр Невский» (1942). Центральной его частью стало полотно, изображающее Александра Невского. Художник показал князя в полный рост, одетого в сверкающие доспехи русского воина. За спиной полководца раскинулся город с белыми храмами. Над головой Александра Невского развевается на ветру хоругвь с ликом Спасителя. Строгая и лаконичная композиция, вытянутая по вертикали, создает впечатление торжественного величия.

В таком же стиле исполнены левая и правая части триптиха — «Северная баллада» и «Старинный сказ».

Корин вошел в историю русского искусства не только как талантливый портретист, но и как мастер фресковой живописи и автор мозаичных панно и витражей Московского метрополитена.

Художник занимался также реставрационной работой. При его активном участии были возвращены к жизни многие шедевры Дрезденской галереи и других музеев.

В годы Великой Отечественной войны с особенной силой проявилось мастерство *Аркадия Александровича Пластова* (1893–1972). Он получил художественное образование в 1912–1914 гг. в СХПУ, после чего еще три

*А. А. Пластов. Сенокос*







*А. А. Пластов. Полдень. Фрагмент*

года обучался на скульптурном отделении МУЖВЗ у С. М. Волнухина. Долгое время художник жил и работал на родине, в селе Прислониха Симбирской губернии. В реалистичной манере, при полном отсутствии вычурности, он исполнил ряд портретов односельчан, явившись таким образом продолжателем отечественной художественной традиции.

Во время Второй мировой войны имя Пластова стало всемирно известным благодаря его шедеврам, в которых война показана художником как страшное зло и посягательство на нерушимость главных законов бытия: «Фашист пролетел» (1942), «Жатва» (1945), «Сенокос» (1945).

Тот же высокий художественный уровень сохраняется и в последующих работах живописца, где он проявил себя продолжателем классических художественных традиций: «Родник» (1953), «Юность» (1953–1954), «Весна» (1954), «Лето» (1959–1960). Ощущением счастья и неизменной любви к родине овеяны полотна «Весна. В бане» (1945), «Витька-подпасок» (1951).

Одной из самых интересных и значительных картин Пластова последнего периода творчества является полотно «Из прошлого» (1969–1970). В этой работе художник показывает крестьянскую семью, отдыхающую

в поле после тяжелого труда. Творчество Пластова по праву считается классикой русской живописи XX столетия, несмотря на то что он часто был вынужден исполнять картины на заказ, изображая Ленина в Разливе или колхозные праздники. Мастер отдал дань своему времени, но его искусство далеко не исчерпывалось официозной живописью.

После Великой Отечественной войны на арену выступило новое поколение, которое во многом определило лицо современной русской живописи. Художники на языке современного искусства рассказывали о традициях народа, об истории, понимании красоты в современном мире. Им стал вновь близок язык символов. Живопись обогатилась зрелищностью, эффектами, подчас театральными. Это искусство стало артистичным и фантастически изощренным.

Одним из самых известных художников 1970-х гг. по праву считается Константин Васильев.

*Константин Алексеевич Васильев* (1942–1976) родился в Майкопе, но из-за войны родители вскоре переехали под Казань, в поселок Васильево. В 1953 г. мальчик поступил в Московскую среднюю художественную школу-интернат им. В. И. Сурикова, где проучился несколько лет, затем перевелся в Казанское художественное училище, которое

*К. А. Васильев. Нашествие*





окончил с отличием. В качестве дипломной работы он выполнил эскизы к драме А. Н. Островского «Снегурочка».

На своих полотнах Васильев изображал мотивы, заимствованные из древнерусских былин и скандинавских саг. Одной из таких работ является «Валькирия над сраженным воином» (1971), сюжетом для которой послужила легенда о деве, приносящей воинам победу в сражениях. Скандинавы верили, что после сражения валькирии уносили храбрых воинов, погибших в бою, в страну богов и героев — Валгаллу.

В 1973 г. художник работал над иллюстрациями к поэме «Слово о полку Игореве» («Плач Ярославны»), к песне «Горят, горят пожары» и к одной из русских былин (картина носит название «Бой Добрыни со Змеем», 1973–1974). Тогда же, в начале 1970-х гг., Васильев исполнил полотно «Нашествие», на котором изобразил события недалекого прошлого: наступление гитлеровских войск на СССР. Художник написал эту картину в мрачных и холодных синих, серых и свинцовых тонах, и зритель при взгляде на нее ощущает тревогу, опасность, напряжение, трагизм.

Среди других произведений этого десятилетия можно выделить картины «Маршал Советского Союза Г. К. Жуков», «Прощание славянки» и «Рождение Дуная». Мотивом для последней работы послужила русская былина о возникновении Дуная. Васильев успел исполнить несколько эскизов и начал два полотна, работу над которыми не оставлял до самой смерти.

Одним из самых выдающихся живописцев современности, без сомнения, можно назвать московского художника *Никаса Сафронова*. Он родился 8 апреля 1956 г. в Ульяновске. В 16 лет он начал самостоятельную жизнь, перепробовал множество профессий, год учился в мореходном училище, но скоро понял, что это не его призвание. С 1973 по 1975 г. Никас учился в художественном училище им. Грекова по классу живописи в Ростове-на-Дону. Одновременно он работал в городском ТЮЗе художником-бутафором. Тем не менее училище Никасу так и не удалось окончить. Его призвали в армию. Даже в тяжелых армейских условиях молодой живописец продолжал занятия живописью, но его картины, зачастую сделанные на боевом дежурстве, отбирались начальством и сжигались на костре.

По окончании службы Никас уехал в Вильнюс. Там он поступил в художественный институт им. Чюрлениса (в настоящее время — Академия художеств), с 1978 по 1982 г. учился в классе дизайна. В 1978 г.

в Паневежисе с успехом прошла первая персональная выставка Сафронова. Одну из картин отобрали для Международной художественной выставки в Париже, состоявшейся в Центре Помпиду. Еще одна персональная выставка художника прошла в 1980 г.

В 1983 г. Сафронов переехал в Москву. В 1985 г. он принимал участие в Международной художественной эротической выставке в Токио, в 1986 г. — в Милане.

Работы Никаса Сафронова в России стали появляться только после начала перестройки. При помощи М. Горбачева художник стал свободно выезжать в зарубежные страны. В 1988 г. он участвовал в Международной выставке в Канаде. В 1992 г. во Франции увидела свет книга «Эротические фантазии», куда работы Никаса вошли наряду с произведениями девяти ведущих мастеров живописи из различных стран. С этого времени Сафронов был и остается на самом пике популярности: в 1995 г. с невероятным успехом прошла его выставка в Стамбуле, в 1996 г. – персональные выставки в Московской академии художеств, в витебском музее М. Шагала, в итальянском городе Бергамо. Ряд выставок художника последовал в 1988 г.: в Баку, Одессе, Саратове, Москве.

Никас Сафронов — художник невероятно разносторонний. Он пробовал свои силы в иконописи, творил в духе кубистов и символистов, создавал поэтичные психологические портреты.. Картины мастера пронизаны тонкими метафорами, символами, парадоксальной перекличкой различных исторических эпох.

Художник стремится увести своего зрителя в мир самых сложных душевных чувств и переживаний.

Много в картинах художника обнаженной натуры. Он стал одним из первых живописцев, сумевших на опыте исследовать грань между высоким искусством и порнографией, и при этом эстетическое чувство никогда ему не изменяло.

Часто Сафронов преображает древние иконы. Он словно использует традиции, накладывая на них контуры своих причудливых снов. В результате мастер создает сложную картину сегодняшнего дня и историю развития русского искусства с древнейших времен до наших дней. В этих произведениях отражена вся сложность современной жизни, где покаянию непременно должно предшествовать грехопадение, смирению — безудержная страсть, печали — радость постижения бытия, как материального, так и потустороннего.



Являясь отражением действительности, искусство Сафронова свидетельствует о состоянии русского духа в нынешнее время, безразличии к общественной жизни, запоздавшей сексуальной революции. Поэтому естественно, что многие полотна Сафронова исполнены в стиле Иеронима Босха, Питера Брейгеля и Сальвадора Дали, с таким сарказмом и болью показывавших самые неприглядные человеческие пороки. Илья Глазунов так сказал об искусстве Сафронова: «.Он обладает огромной фантазией и неземной творческой энергией. Мне думается, что душа его поражена бытием XX в., соединив поиск Бога и кощунство, веру и безволие, романтизм и жесткий взгляд на моду».

Среди наиболее известных произведений Сафронова можно назвать портреты выдающихся общественных деятелей: президента России В. Путина, М. Горбачева, президента Азербайджана Г. Алиева. Для его картин моделями служили А. Пугачева, Т. Васильева, И. Кобзон, М. Ростропович, Софи Лорен, Хулио Иглесиас, Дайана Росс, Монтсеррат Кабалье, Джек Николсон, Стинг, Элтон Джон, Мик Джаггер, Стивен Сигал, Ричард Гир, Пьер Ришар, Жан-Поль Бельмондо, Анни Жирардо, Майк Тайсон, Клинт Иствуд, Дэвид Боуи, Роберт де Ниро, Альфред Хичкок, Крис де Бург, Элизабет Тейлор, Стивен Спилберг, Тина Тернер...

За свое удивительное искусство Сафронов удостоился золотой медали Американской академии наук и искусств. В 1995 г. Российское дворянское общество присвоило ему титул графа, а через два года — титул князя. Художник является почетным гражданином Ульяновска, Саратова и Баку. Американские ученые назвали его именем новую звезду в созвездии Андромеды, открытую в 1996 г. В настоящее время Сафронов — академик Международной академии творчества. Его заслуги отмечены международным орденом Святого Константина Великого, орденом Святого Станислава и орденом Анны II степени.

Западные любители искусства уже приобрели для своих коллекций более 700 полотен Сафронова. Среди нынешних владельцев можно назвать таких известных людей, как Софи Лорен, Пьер Карден, Жерар Депардье, Дайана Росс, Монтсеррат Кабалье, Михаил Горбачев, Никита Михалков и др.

Еще один выдающийся современный живописец, портретист и график, автор многофигурных полотен — *Илья Сергеевич Глазунов*. Он родился 10 июня 1930 г. в Ленинграде, в семье историка. В раннем дет-

стве у него обнаружились выдающиеся способности к рисованию. В 1938 г. Илья поступил в Ленинградскую детскую художественную школу. Во время Великой Отечественной войны будущий художник пережил блокаду, от голода погибли его родители и почти все родственники. Он был вывезен из осажденного немцами Ленинграда и два года провел в глухой деревне под Новгородом. В 1944 г. Илья вернулся в родной город, поступил в среднюю художественную школу, которая стала впоследствии Институтом живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Преподавателем Глазунова был Б. В. Иогансон. Уже в студенческий период молодой художник начал писать замечательные портреты и пейзажи. В 1956 г. состоялась выставка его работ. В то время манера художника вызывала много ожесточенных споров, поскольку противоречила официальному искусству социалистического реализма. В ранний период творчества определились нравственные и эстетические идеалы художника, причем искусство он всегда понимал как подвиг во имя духовных ценностей.

В 1957 г. Глазунов совершил путешествие по древним русским городам, посетил Загорск, Владимир, Суздаль, Новгород. В результате полученных впечатлений он создал полотна на исторические темы: «Русский Икар», «Господин Великий Новгород», «Русская песня». В его работах образы героев зачастую воспринимаются как символ вечной России.



*И. С. Глазунов. Русский Икар*

В 1962 г. художник создал цикл картин, посвященных Куликовской битве: «Сергий Радонежский и Андрей Рублев», «Штурм города», «Детство Андрея Рублева» и др. В это же время Глазунов исполнил ряд иллюстраций к произведениям П. И. Мельникова-Печерского (1963), А. И. Куприна (1964), Н. С. Лескова, Ф. М. Достоевского.





*И. С. Глазунов. Достоевский*

Мировую славу Глазунову принесли портреты выдающихся деятелей науки, искусства и культуры, а также политических деятелей разных стран.

Работал мастер и как театральный художник. При его активном участии готовились декорации к операм «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Пиковая дама» П. И. Чайковского.

С 1970 по 1980 г. Глазунов много работал над монументальными тематическими полотнами с глубоким философским содержанием: «Мистерия XX века», «Воскрешение Лазаря», «Гимн героям» и многие др.

Исторические полотна художника отличаются сложным сплавом современности и истории, который становится возможным благодаря тому, что мастер стремится анализировать современность с точки зрения предшествующего исторического опыта. С особенной силой раздумья художника отразились в его произведении «Вечная Россия» (1988).

Глазунов владеет не только исключительным мастерством рисовальщика, но и колористической виртуозностью: его картины отличаются благородством цвета и особой музыкальностью цветовых решений. Произведения художника исполнены не только глубины философского замысла, но и демонстрируют доскональное знание истории. Это, естественно, касается картин на историческую тему и особенно многофигурных композиций.

Последними великими картинами XX столетия многие называют работы Глазунова «Разгром храма в Пасхальную ночь» и «Рынок нашей демократии». На первом полотне мастер разместил более сотни фигур, причем



*И. С. Глазунов. Ваня. Портрет сына*

каждое лицо персонажа потрясает зрителей своей выразительностью и эмоциональностью.

Обе работы являются как бы итогом русского XX столетия, когда страна потеряла так много в духовном отношении и была ослаблена экономически.

В 1989 г. Глазунов основал и возглавил Российскую академию живописи, ваяния и зодчества.

Традиции мастера продолжают его ученики, среди которых и дети художника — Иван и Вера. Глазунов говорит: «Мое творчество — это горение свечи перед ликом Спасителя». Искусство сегодняшнего дня оценивать достаточно сложно, поскольку еще нет той временной перспективы, которая непременно расставит все на свои места. В культуре остается много нерешенных проблем, и это неудивительно: ведь сейчас мы живем во время великих перемен. Художники чувствуют в себе огромные силы; они ясно осознают свою ответственность как в нынешних, так и в грядущих изменениях в нашей жизни. Сейчас одна из наиболее важных проблем — взаимоотношение искусства и потребителя, поскольку рядом с настоящей живописью неизбежно появляется массовая, и в этом случае возникает псевдоискусство.

Однако, несмотря ни на что, русские художники чувствуют, что призваны исполнить благородную миссию: выразить лучшие искания, чаяния и надежды современного человека. И это не может не радовать, поскольку чувство ответственности перед миром и людьми является одним из самых высоких достоинств русского искусства в общем русле мировой культуры.



**Автопортрет** — изображение автором картины самого себя, сделанное при помощи зеркал. Автопортрет может исполняться в различной художественной технике, быть живописным, графическим или скульптурным. Подобное произведение непременно содержит взгляд мастера на собственную личность, а также роль личности в общественной и культурной жизни. Вместе с тем автопортрет является и декларацией творческих принципов художника. Автор может показывать самого себя в самых разнообразных обличьях, одеяниях различных эпох. Кроме того, автопортрет может стать частью группового портрета или жанровой картины.

**Акварель** — краски, которые обычно применяются с клеем и легко растворяются в воде. Живопись акварелью по праву считается одной из самых романтичных. Чаще всего это лирическая зарисовка, наполненная светлыми ясными образами, которая обычно позволяет запечатлеть кратковременные явления в жизни природы. Кроме пейзажей и натюрмортов, в технике акварели могут исполняться и более сложные композиции. Работа в подобной технике может вестись по сухой и сырой бумаге, используя всю силу цвета. Часто живописцы применяют и многослойную технику. Особый блеск и прозрачность акварельным краскам придает белая бумага.

В России в XIX столетии существовала целая плеяда замечательных акварелистов: К. П. Брюллов, А. А. Иванов, П. А. Федотов, И. Н. Крамской, И. Е. Репин и др. Эти мастера были способны довести листы с жанровыми сценками, портретами и пейзажами до уровня филигранной завершенности или соединить живой безупречный рисунок с чистыми сочными красками.

Традиции русской школы продолжили А. П. Остроумова-Лебедева, П. П. Кончаловский, С. В. Герасимов, А. А. Дейнека, А. В. Фонвизин и др.

Иногда мастера пробуют применять акварель с гуашью, темперой и углем. Правда, в этом случае акварель утрачивает свои основные качества — насыщенность, прозрачность и светлоту.

**Ампир** — стиль в искусстве, сложившийся в первой трети XIX столетия, родиной которого считается Франция эпохи Наполеона I. Для этого направления характерно парадное великолепие, массивность объемов и роскошь декора, что должно было олицетворять могущество империи и военную мощь государства. Русский ампир воплотил национальный подъем в годы Отечественной войны 1812 г. Произведения русских мастеров, исполненные в стиле ампир, отражали идеи патриотической гордости и воинской славы. Русский ампир сочетает праздничную торжественность и приподнятость образов, геометрически правильные формы. В условиях развития буржуазных отношений в обществе ампир приобрел статус официального казенного стиля и уступил место подражанию стилям прошлого.

**Барокко** — стиль в искусстве, название которого в переводе с итальянского языка означает «причудливый, странный». В искусстве Европы барокко пре-

обладало с конца XVI до середины XVIII столетия. По своей сути этот стиль тяготел к парадности, торжественности и пышности. В то же время он демонстрировал бесконечное многообразие мира, его сложность и постоянное движение. В барокко проявился интерес к природной среде, где человек воспринимается как часть мира.

Личность в барокко понимается как сложный организм с комплексом переживаний, который находится в неком драматическом конфликте. Образы барокко патетичны и приподняты, а их страстность и динамическая напряженность, контрасты масштабов, света и тени позволяют различным видам искусств сливаться в едином ансамбле, который подчас поражает воображение зрителя.

Для изобразительного искусства, отмеченного чертами барокко, характерны композиции с религиозными, мифологическими или аллегорическими сюжетами, а также парадные портреты. Особенное место в искусстве барокко занимают композиционные и оптические эффекты, единство ритма и цвета, свободная и темпераментная творческая манера мастера.

В России искусство барокко расцвело в первой половине XVIII столетия, чему способствовали реформы Петра и укрепление позиций дворянской монархии. В русском барокко отразилось не только стремление к новому образу жизни, но и чувство гордости за успехи государства и народа. В это время русская живопись обратилась к светским общественным темам и к образу идеального государственного деятеля. В подобных портретах парадная композиция соседствует с достоверностью психологической характеристики персонажа.

**Батальный жанр** – жанр изобразительного искусства, посвященный темам войны и военной жизни. В качестве сюжета часто разрабатывается тема войны и походной армейской жизни. Главная задача баталистов — показать героику и пафос войны. Очень часто в картинах с подобными сюжетами мастерам удается отразить исторический смысл военных событий. В русской живописи батальный жанр получил особенно широкое распространение в XIX–XX столетиях. Художники стремились показать несправедливость агрессивной политики, прославить героизм народа, воспитать в зрителях высокие патриотические чувства. Особенно известны посвященные этой теме картины В. В. Верещагина и В. И. Сурикова. Верещагин в своих произведениях обличает жестокость и милитаризм, показывает страдания простых солдат. Суриков на своих полотнах-эпопеях демонстрирует полную величия эпопею подвига русского народа. Полны реализма и объективности в изображении военных действий панорамы Рубо «Оборона Севастополя» и «Бородинская битва».

Новый подъем батальный жанр пережил в суровые дни Великой Отечественной войны, особенно в работах Студии военных художников имени М. Б. Грекова, Кукрыниксов, А. А. Дейнеки.



Возникновение Студии военных художников связано с именем М. Б. Грекова, который всегда считался родоначальником советской военной живописи. В 1934 г. по специальному постановлению Совнаркома в Москве была организована «Мастерская изобразительного самодеятельного красноармейского искусства им. М. Б. Грекова». Здесь одаренные художники-красноармейцы совершенствовали свое искусство под руководством таких знаменитых мастеров, как В. Бакшеев, М. Авилов, Г. Савицкий.

Во время Великой Отечественной войны многие «грековцы» ушли на фронт. Их главным видом творческой деятельности стали фронтовые зарисовки. Зримую летопись Великой Отечественной войны создают военные рисунки Н. Жукова, И. Лукомского, В. Богаткина, А. Кокорекина. Эти произведения пронизаны любовью к главному герою этой войны — простому советскому солдату.

Тема подвига народа в Великой Отечественной войне нашла свое выражение в монументальных полотнах и графических сериях («Мать» Б. Неменского, «Победа» П. Кривоногова).

Художники создавали монументальные памятники и в других городах России. Переломное сражение запечатлено в такой работе, как «Сталинградская битва» (худ. Н. Бут). Автор хочет показать в своем произведении события военных лет и цену достигнутой победы.

Ведущие мастера студии — Н. Овечкин, М. Самсонов, В. Переяславец, В. Дмитриевский, Н. Соломин — ставят своей задачей раскрытие образа советского воина как человека нравственно чистого, идейного и преданного своей родине.

**Блик** — самое яркое цветовое пятно по шкале градаций светотени, принятой в живописи и графике. Световой блик обычно показывается на выступающих участках предметов и частях, обращенных к источнику света. Блик может меняться в зависимости от интенсивности света, формы предмета и его фактуры, поскольку разные материалы способны неодинаково поглощать или отражать световые лучи.

**Бытовой жанр** — жанр изобразительного искусства, в числе главных тем которого избирается представление сюжетов из общественной и частной жизни человека, сельского и городского быта. Изображая современную ему жизнь, автор фиксирует для будущих поколений особенности быта своей эпохи.

В русской живописи бытовой жанр приобрел ведущее значение в первой половине XIX столетия, когда А. Г. Венецианов и живописцы его школы создали идеалистические картины сельского труда и поэтические образы крестьян. В своих сатирических картинах и рисунках П. А. Федотов разоблачал существующие крепостнические порядки. В 1860-х гг. художники создали широкую картину жизни пореформенной России. С особой силой эти тенденции отразились в творчестве передвижников. Эти мастера показали наиболее типичных представителей свое-

го времени. И. Е. Репин сумел показать не только угнетение народа, но и неисчерпаемые жизненные силы, героизм и стойкость простого человека.

В период расцвета искусства социалистического реализма мастера создавали произведения, проникнутые историческим оптимизмом, радостью творческого труда и межличностных отношений. Работы Б. В. Иогансона, А. А. Дейнеки, Ю. И. Пименова, А. А. Пластова отразили черты нового быта и героики созидания.

**Ведута** — городской пейзаж, получивший широкое распространение в европейском искусстве XVIII — начала XIX в. Ему свойственна географически точная передача характерных особенностей изображаемой местности.

**Выразительность** — мера воздействия как самого художественного произведения, так и его объекта, на зрителя. В понятие выразительности включается также высокая содержательность произведения искусства.

**Гамма цветовая** — сочетание объединенных между собой цветовых оттенков. Как правило, в любой цветовой гамме существует основной цвет. Цветовая гамма может быть теплой и холодной, темной и светлой, звучной и приглушенной.

**Гравюра** — печатное воспроизведение рисунка, вырезанного или выправленного на металлической или деревянной доске. В зависимости от обработки печатной формы существуют выпуклая и углубленная гравюры. Литография также относится к гравюре.

К выпуклой гравюре относится ксилография — гравюра на дереве и линогравюра — на линолеуме.

Среди углубленных гравюр можно назвать резцовую гравюру, офорт, акватинту, меццо-тинто, сухую иглу, лавис, мягкий воск.

Первыми мастерами резцовой гравюры в России являлись знаменщики, работавшие в Оружейной палате, которые декорировали «травами» украшения на царской посуде и оружии.

В XVIII столетии русские резцовые гравюры представляли батальные сцены, панорамы, аллегории, портреты. Известны такие выдающиеся российские граверы, как А. Ф. Зубов, И. А. Соколов, М. И. Махаев. В конце XVIII — начале XIX в. создавали свои гравюры Е. П. Чемесов, Н. И. Уткин, Г. И. Скородумов. В народе большой любовью пользовался лубок — обрезная, раскрашенная от руки гравюра на дереве.

**Градация** — постепенный переход от одного цвета к другому; изменение нюансов тона и светотени; органическая последовательность цветовых оттенков в одном произведении.

**Графика** — линейное искусство, основанное на сочетании черного и белого, причем в роли черного, как правило, выступает карандаш, а в роли белого - бумага. Известны два вида графики — непосредственный рисунок на бумаге и печатная графика.



**Грунты** — специальные составы для покрытия доски, картона или иной основы живописного произведения. По составу связующего вещества грунты делятся на масляные, полумасляные, клеевые, эмульсионные, синтетические; по цвету — тонированные и цветные; по способности впитывать масло — тянущие и поглощающие.

Грунт обычно составляют три элемента: тонкий клей, покрывающий наподобие пленки поверхность холста; проклейки — ряд слоев грунтовочной краски; имприматура — тонкий завершающий слой. Последний слой не является обязательным. Проклейка защищает холст от проникновения грунтовочной краски или масла в ткань или на оборотную сторону холста; она также обеспечивает прочную связь последующих слоев краски с холстом. Грунтовочная краска делает поверхность холста ровной и создает чаще всего белый цвет; она способствует прочному соединению красочного слоя с грунтом.

**Групповой портрет** — портрет, на котором изображается три и более моделей, объединенных одной обстановкой и действием.

**Гуашь** — непрозрачная краска с большими кроющими возможностями, при использовании разводится водой.

Живописцы применяют гуашь для работы по бумаге, картону, фанере или плотному шелку. Произведения, выполненные в технике гуаши, обладают матовой, бархатистой поверхностью.

В России техника гуаши достигла пика своего развития в конце XIX — начале XX столетия. Такие мастера, как В. А. Серов, А. Я. Головин, С. В. Иванов, исполняли гуашью станковые произведения, используя плотный цвет для создания декоративных оригинальных эффектов. Так, почти театральной декоративностью отличается картина Б. М. Кустодиева «Ярмарка». А. С. Степанов, известный анималист, в одной из своих лучших работ «Волки» благодаря серебристо-синей гамме гуаши сумел показать таинственное освещение зимнего неба.

Техника гуаши была излюбленной для художников «Мира искусства». В поисках декоративности они нередко использовали гуашь в сочетании с другими материалами. Например, А. Н. Бенуа в картине «Прогулка короля», помимо гуаши, применил акварель, золото и серебро.

**Движение в искусстве** — особый способ передачи временной концепции. Художники используют ряд традиционных приемов, известных с древнейших времен. Экспрессионисты и футуристы стремятся передать, кроме того, двигательную энергию мастера в момент создания им живописного произведения. Реальное движение в XX столетии проникло в такие виды искусства, как кинетическое искусство и мультипликация.

**Декоративность** — один из выразительных способов создания эстетической ценности художественного произведения. Декоративность возникает на основе

композиционного, пластического строя произведения и его цветовой гаммы. Первичное значение декоративности проявилось в орнаменте, известном с древнейших времен (солнечный круг, морская волна).

Вторичное значение декоративность приобрела в результате синтеза искусств, когда предметы обрели пространственное взаимодействие через гармонию отдельных частей и целого.

**Динамика** — движение, воплощенное в живописном произведении в результате внутренней энергии, выражаемой с помощью характера мазка. В результате воспроизводится определенный линейный ритм, который зритель воспринимает во времени.

**Жанр** — ряд произведений изобразительного искусства, которым свойственны общие темы, а также изображаемые предметы и явления. Известны такие жанры, как исторический, бытовой, батальный, портрет, пейзаж, натюрморт. В том случае, если работы объединяются особым авторским отношением, возникает карикатура или шарж. По способу истолкования явлений произведения подразделяются на реалистические, аллегорические, фантастические. Жанровая система живописи начала формироваться в XV столетии.

Категория жанра не пребывает неизменной во времени, и их соотношение в разные эпохи различно. Некоторые виды жанров могут исчезнуть совершенно, другие переживают свое второе рождение и новое содержание, как, например, мифологический жанр. Некоторые жанровые разновидности приобрели самостоятельный статус. Так произошло с ведутой или мариной. Новые жанры возникали в результате объединения нескольких жанров в один, например бытового портрета — с пейзажем, группового портрета — с историческим жанром.

**Интерьер** — изображение в живописи внутренних помещений. В России интерес к окружающей обстановке проявился в XVIII столетии, в эпоху господства портретного жанра в работах Д. Г. Левицкого и В. Л. Боровиковского.

В первой половине XIX столетия благодаря А. Г. Венецианову появилась целая школа интерьера. П. А. Федотов, поначалу вслед за Венециановым любовно отражавший окружающий мир, затем внес в него настроение не только неблагополучия, но и драматизма. Интерьер в работах передвижников несет на себе яркий социальный отпечаток положения его хозяев. Интерьер в портретах В. А. Серова следует общей задаче выявления характера портретируемого.

В конце XIX столетия в связи с распространением стиля модерн стала игнорироваться зависимость человека от окружающего его мира вещей. Тенденцию к простоте в интерьерах выразили такие виднейшие российские художники начала XX в., как К. С. Петров-Водкин, В. Э. Борисов-Мусатов, П. В. Кузнецов, В. А. Фаворский.



В годы Великой Отечественной войны возродился интерес к напряженным колористическим решениям интерьера и цветовым контрастам в духе Рембрандта.

Современные художники понимают интерьер как неразделенный с человеком и трактуют его широко и разнообразно. Особенно большую роль играет интерьер в произведениях бытового и исторического жанров.

**Исторический жанр** — изображение значительных событий и героев прошлого. С этим жанром очень тесно соприкасается батальный, особенно если произведение искусства способно раскрыть исторический смысл военных событий.

Каждая историческая сцена дается в преломлении в сознании мастера, который по-своему понимает ее место и значение в ряду прочих исторических событий.

Русские художники создали шедевры исторической живописи во второй половине XIX столетия, когда в обществе происходили размышления о судьбах русской нации, путях исторического развития, роли личности и народа в истории. Так, картина Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе» заставляет зрителя размышлять о судьбе России.

Переломные исторические моменты в истории России предстают на полотнах Сурикова. В картинах «Утро стрелецкой казни» и «Боярыня Морозова» он показал трагедию неминуемо гибнущей патриархальной России. Полотно «Покорение Сибири Ермаком» демонстрирует сложность и трагичность исторического процесса.

В годы Великой Отечественной войны художники часто обращались к далекому историческому прошлому России, чтобы вспомнить о мужестве предков, не раз изгонявших врагов с родной земли (П. Д. Корин «Александр Невский», Е. Е. Лансере «Трофеи русского оружия»). Монументально, в символической форме показал А. А. Дейнека героизм русского народа в картине «Оборона Севастополя». В целом исторический жанр ставит своей задачей воспитание у зрителя чувства патриотизма и причастности к судьбе своей страны.

**Классицизм** – направление в изобразительном искусстве XVII — начала XIX в., которое ориентировалось на традиции и наследие античной культуры как образец и норму. Классицизм рассматривал мир как разумную закономерность, где в жизни людей главенствует разум и общественный долг. Классицисты стремились отразить в своих произведениях общественные темы и героические нравственные идеалы. Искусству классицизма свойственны строгая организованность и ясность, однако с чертами утопизма, идеализации и отвлеченности.

Для произведений искусства, выполненных в стиле классицизма, характерны также логика в развитии сюжета, уравновешенность композиции, плавность и обобщенность линии контура, четкость при моделировке объема. Цвет играл служебную роль и в основном выделял смысловые акценты, подчеркивал главенство линейно-объемного построения.

Развитие классицизма в России связано с Петербургской академией художеств, основанной в 1754 г. Здесь классицизм был неотделим от философии Просвещения.

Русские мастера (А. П. Лосенко, Г. И. Угрюмов) создавали произведения, проникнутые идеями общественного долга, благородной простоты и спокойного величия, чему способствовали ясные строгие формы, заимствованные в античном и ренессансном искусстве.

В первой трети XIX столетия классицизм, также называемый ампир, достиг высшей точки своего развития. Это был последний большой стиль, который затем переродился в реакционный академизм и утратил свое былое значение. Во второй половине XIX в. поздний классицизм стал официальным монархическим искусством, с которым встали на борьбу передвижники. В это время в работы русских художников все более проникают тенденции романтизма и реализма. Эти два последних направления и пришли на смену классицизму.

**Колорит** — одно из важнейших изобразительных средств художественного произведения, которое в единой системе цветовых тонов передает богатство окружающего мира.

Колорит характеризуется своеобразием исторической эпохи, творческой манеры художника, особенностями его индивидуального мировосприятия. В зависимости от того, какие краски преобладают в цветовой гамме, колорит может быть теплым (красные, желтые, оранжевые краски), холодным (синие, зеленые, фиолетовые), спокойным (при гармоничном сочетании красок), напряженным (при применении цветовых контрастов), ярким или блеклым. Мастер может строить свое произведение, основываясь на локальных тонах, которые подчас имеют только символическую окраску, либо использовать естественные тона, передающие природное пространство, свет, тени, материальность предмета и его взаимосвязь со средой.

**Композиция** — структура произведения изобразительного искусства, которая определяет расположение его частей и их взаимодействие между собой. Для композиции имеют значение масса предметов, их силуэты, ритм и перспектива.

Каждому периоду развития искусства соответствуют традиционные приемы композиции и ее ведущие принципы. Так, классицизму свойственны уравновешенность, симметрия, регулярность. Композициям произведений живописи XX столетия присущи контрасты, резкое противопоставление цветовых пятен и объемов, выразительные перспективные сокращения, необычные ракурсы. Не последнюю роль в создании композиции играет и авторская индивидуальность художника.

**Контраст** — художественный прием в произведении живописи, в основе которого лежит соотношение двух противоположных качеств, в результате чего



достигается общая выразительность работы. Художники часто используют светотеневые и цветовые контрасты, чтобы создать объем или пространственные соотношения между предметами.

**Контур** — линия, обводящая силуэт изображенного на картине предмета или детали этого предмета. Большие художественные возможности контура делают предмет динамичным, а само произведение — насыщенным экспрессией.

**Локальный цвет** — основной, неизменный цвет, который определяет окраску изображаемого предмета. Чаще всего локальный цвет применяли живописцы на ранних стадиях развития восточного и античного искусства. Сочетание цветовых пятен локального цвета также встречается в средневековых миниатюрах и витражах.

В эпоху Возрождения локальные цветовые пятна приобрели символический характер. В то же время появились живописцы, предпочитающие передавать сложное многообразие цвета в его взаимоотношениях со светотенью и окружающей средой. Вспышка интереса к данному художественному приему возникла в XX столетии, когда символисты снова обратили внимание на тонкие смысловые оттенки, которые был способен передать локальный цвет. Как материал для звучных и эмоциональных композиций использовали локальный цвет представители фовизма.

**Мазок** — след, который оставляет кисть на поверхности красочного полотна. Характер мазка определяется художественными приемами, которые предпочитает использовать мастер, а также комплексом задач, стоящих перед автором. Немалое значение имеет и характер изображаемой натуры. Индивидуальность мастера — основной фактор приемов мазка, который может быть четко выраженным или пастозным, либо, напротив, скрытым.

**Манера** — комплекс приемов, с помощью которых можно определить стилистическую и техническую особенность произведений искусства отдельного художника или отдельного творческого направления.

**Марина** — пейзаж, представляющий морскую или водную стихию в ее разнообразных проявлениях. Морские мотивы встречались в произведениях художников еще в глубокой древности, однако как самостоятельный жанр марина появилась только в XVI столетии в Нидерландах.

Художники романтического направления часто изображали море как олицетворение стихии, которой противостоит сильная личность. Мимолетное впечатление от увиденного и постоянную изменчивость атмосферных состояний передавали импрессионисты, для которых море явилось одной из самых благодатных тем для творчества. Среди русских живописцев мировую известность приобрели имена С. Ф. Щедрина, М. Н. Воробьева, И. К. Айвазовского, А. П. Боголюбова.

**Масляная живопись** — живописная техника, главной особенностью которой является применение растительного масла: льняного, подсолнечного или орехового. Масло в этом случае используется в качестве связующего вещества. Масляной живописью также называется определенный комплекс приемов работы с красками.

В качестве основы для масляной живописи используются холст, дерево, картон и металл. Все эти материалы перед началом работы тщательно грунтуются.

Масляные краски позволяют передавать самые разнообразные цветовые нюансы, поскольку красочный слой картины может быть очень различным: пастозным или тонким, матовым или блестящим, плотным или прозрачным. Часто краски наносятся на основу несколькими слоями, причем после каждого слоя обязательно делается перерыв для подсыхания. Если такого перерыва не делать, то краски будут подсыхать только после полного завершения работы. Несомненным преимуществом масляной живописи является то, что краски способны долго сохранять свой первоначальный свежий цвет.

Несмотря на то что масляная живопись известна с глубокой древности, широкое распространение среди европейских живописцев она получила только с XVI столетия. До XIX в. художники работали главным образом с применением многослойной техники, разбавляя при этом краску разжижающими лаками. Верхний слой картины покрывался закрепляющим лаком. К XX столетию популярной среди художников стала так называемая техника алла прима, при которой краски наносятся непосредственно на сырой грунт или подмалевок.

**Метод художественный** — комплекс определенных принципов образно-художественного мышления, который часто определяется ситуацией в обществе, его философскими, религиозными, эстетическими и этическими воззрениями и установками. Эта своеобразная база способствует отбору критериев оценки окружающего мира посредством представления каждой эпохи об идеале, способах художественного обобщения, приемах воплощения как предметов, так и явлений действительности.

**Миниатюра** — живописное произведение, выполненное на папирусе, пергаменте, которое служит для украшения книги. Миниатюра выполняется при помощи кисти или пера, гуашевых, акварельных или других красок, причем фоны изображений и отдельные детали зачастую прописываются золотом и серебром. Работам лучших художников-миниатюристов свойственны тонкая прорисовка деталей, певучие ритмы линий и яркие, сочные краски.

Высшей точки своего расцвета искусство миниатюры достигло в Средневековье. Всему миру известны изысканные миниатюры «Евангелия Хитрово» (конец XIV — начало XV в.).

Кроме того, миниатюрами называются живописные произведения небольшого размера на бумаге, металле, кости, дереве, фарфоре с сюжетными композициями, пейзажами, портретами и орнаментами. В XVI–XIX столетиях необычайной популярностью пользовались портретные миниатюры, выполненные на медальонах, табакерках, браслетах и часах. Миниатюры исполняли и мастера-миниатюристы, и знаменитые живописцы. Так, в Русском музее хранится портрет неизвестного — миниатюра, выполненная прославленным русским художником Г. И. Скородумовым.



Особым видом миниатюры является темперная живопись на лаковых изделиях. Во всем мире огромной популярностью пользуются работы миниатюристов Палеха, Мстеры, Федоскина, Холуя.

**Моделировка** — объемно-пластическое воспроизведение пространственных свойств предметов, показанных в произведении искусства. Художник осуществляет моделировку посредством света и тени, цветовых градаций, оптических свойств теплых и холодных тонов, различных мазков.

**Модель** — человек, который позирует автору при создании им художественного произведения. Как модель может использоваться профессиональный натурщик и портретируемый человек. Моделью также называются живые существа и предметы, используемые в качестве натуры.

**Мозаика** — произведение искусства, собранное из кусочков специально сваренного непрозрачного стекла — смальты. Главная область применения мозаики — монументальное искусство (например, смальтовая мозаика в алтаре Софийского собора).

В России возрождение мозаичного искусства связано с работами М. В. Ломоносова, под руководством которого была построена Усть-Рудицкая стеклодельная фабрика. Ломоносов разработал ряд новых рецептов варки цветных стекол для смальты. Широкой известностью пользуется его мозаичный портрет Петра I и монументальная картина «Полтавская баталия».

Известен и другой вид мозаичной техники — набор картин из кусков цветных мраморов, вырезанных по шаблонам, которые соответствуют линиям рисунка. Подобный вид мозаики называется флорентийской. Кроме того, мозаика может изготавливаться из больших или маленьких кусков поливной керамики — майолики.

Мозаика стала одной из самых распространенных техник в российском искусстве 1930–1950-х гг. А. А. Дейнека и П. Д. Корин украшали мозаичными панно станции Московского метрополитена («Маяковская», «Комсомольская-кольцевая и др.). Известны выразительные римская мозаика Б. А. Тальберга «Гостеприимство» и флорентийская мозаика В. К. Замкова «Культура. Искусство. Театр», находящаяся в Олимпийской деревне в Москве.

**Монохромия** — использование одного тона при создании картины. Иногда мастер может применять несколько тональных градаций единственного основного цвета.

**Мотив** — устойчивая тема, идея или проблема в творчестве автора художественного произведения или целого художественного направления в искусстве. Мотив может иметь отношение как к самой натуре, так и к способам ее изображения в произведении искусства.

**Натура** — люди, живые существа, предметы и явления окружающего мира, которые могут служить моделями для художника. Как правило, с натуры пишутся наброски и зарисовки. С натуры полностью или хотя бы частично выполняются портреты, натюрморты или пейзажи. Многие знаменитые мастера призывали изучать натуру, импрессионисты сделали ее основой своего творчества (пленэр). Однако натура также может изучаться и в мастерской при работе с натурщиком.

**Натюрморт** – жанр изобразительного искусства, в котором главной изображаемой темой становятся неодушевленные предметы: домашняя утварь, цветы, плоды и т. д. Эти предметы мастер размещает в конкретной среде и объединяет единым контекстом. Натюрморты могут быть реальными, фантастическими и иллюзионистическими, когда художник наполняет изображаемый предмет символическим значением.

Как отдельный жанр натюрморт сформировался в начале XVI столетия, а его развитие приходится на XVII в. — время расцвета фламандской школы.

Часто автор посредством изображения окружающих человека вещей отражает характерные черты их владельца, а также внешние приметы конкретной исторической эпохи. Таким образом, в натюрморте существуют два направления, в одном из которых вещи говорят только о себе, а в другом косвенно характеризуют своего хозяина при незримом присутствии человека. Первую разновидность в русском искусстве развивали П. П. Кончаловский, И. И. Машков, В. Ф. Стожаров, которые создавали декоративные и строго продуманные композиции. Произведения второго типа принадлежат таким авторам, как Ю. И. Пименов, Ю. М. Непринцев, А. П. Васильев.

Обе разновидности не могут существовать в чистом виде, а потому часто встречаются переходные варианты, как, например, у К. С. Петрова-Водкина.

В целом мир вещей в натюрморте показывает не только его своеобразие, неповторимость и красоту, но и отношение к этому вещному миру людей, принадлежащих к определенному слою общества.

**Нюанс** — оттенок основного цвета.

**Объем** — придание изображенным на полотне предметам и фигурам иллюзорных качеств тела, находящегося в реальном физическом пространстве. Автор создает объем при помощи моделировки, светотени, ритмических линий, пластического оформления форм и перспективы. В разные времена художники по-разному решали проблемы объема. При отказе от передачи объема возникало



плоскостное изображение (русская парсуна XVII в.), но при использовании эффектов стереоскопии живописцы добивались достоверного воспроизводства объема изображаемого предмета или модели.

**Основные цвета** — красный, синий и желтый, которые нельзя получить при помощи смешения прочих цветов. В то же время, применяя основные цвета, можно воспроизвести почти все остальные естественные краски, существующие в природе.

**Оттенок** — различие одного цветового или светотеневого тона, незначительная градация. Каждый автор в соответствии со своей творческой индивидуальностью разрабатывает светотеневую моделировку, чтобы добиться богатства колорита.

**Палитра** — вся гамма красок, используемая автором при создании художественного произведения.

Кроме того, палитрой называется доска для смешивания красок, которая может быть деревянной, металлической, фарфоровой или фаянсовой. Лучшими считаются палитры, изготовленные из плотной и легкой древесины платана, бука, самшита, груши и яблони.

Палитра отражает своеобразие отношения художника к своей работе, а потому на выставках живописцев часто представляются и их палитры. Художники размещают краски по краю палитры, причем у каждого автора существует свой оригинальный порядок. Он обуславливается количеством цветов, используемых живописцем. Чаще всего краски располагаются по системе спектральных цветов: от светлого к темному. Это традиционный способ, который использовался еще старыми мастерами.

**Панно** — художественное произведение, созданное для декорирования стены или потолка здания. Как правило, панно выполняется маслом или темперой на холсте.

**Пастель** — цветные карандаши без оправы, изготовленные из красочного порошка, а также произведение искусства, выполненное с применением этих карандашей. Пастель получается в результате смешивания красочного порошка с клеящим веществом, причем состав порошка и количество клея определяют различную степень мягкости пастели. В технике пастели художники работают на бумаге, картоне и холсте. Краски обычно наносят штрихами, втирают пальцами или растушевывают, в результате чего получаются тонкие красочные нюансы, нежные переходы тона и бархатистая поверхность рисунка. Пастель чрезвычайно восприимчива к внешним воздействиям, а потому нуждается в специальном закрепляющем растворе. Широко известны в мире такие российские мастера, работавшие в технике пастели, как В. А. Серов, И. И. Левитан, Н. К. Рерих, З. Е. Серебрякова.

**Пейзаж** — жанр изобразительного искусства, представляющий окружающую природу: реки, горы, леса, сельскую местность, города, исторические и архитектурные памятники и т. д. Одна из разновидностей пейзажа — это марина.

В XVII и XVIII столетиях распространился пейзаж, с топографической точностью воспроизводящий местность, особенно городскую (ведута). В России признанным мастером ведуты являлся Ф. Я. Алексеев.

В XIX в. живописцев-романтиков заинтересовала передача разнообразных состояний природы, проблемы пленэра. Романтические традиции сильны в произведениях М. Н. Воробьева, И. К. Айвазовского. Стремление к философскому осмыслению природы проявилось в работах А. А. Иванова. Реалистический пейзаж получил развитие в творчестве передвижников и приобрел эпический размах в произведениях И. И. Шишкина, лирический оттенок у А. К. Саврасова, драматическую насыщенность у Ф. А. Васильева. Эпохой в развитии лирического пейзажа стало творчество И. И. Левитана, которое поднималось до возвышенно-философского истолкования пейзажа.

**Плафон** — потолок, украшенный живописью или лепниной. Эти произведения монументально-декоративной живописи служат декором для перекрытий помещений.

**Пленэр** — отражение в произведении живописи процессов и изменений, происходящих в природе под воздействием солнечного света, воздуха и состояний в атмосфере. Благодаря работе на пленэре художник может наблюдать окружающую среду, градации светотени и цвета на открытом воздухе.

**Портрет** — произведение изобразительного искусства, в котором автор запечатлевает облик конкретного человека или группы лиц. Каждый портрет передает индивидуальные особенности портретируемого, присущие только ему. Наряду с внешним сходством, в портретах отражаются духовные интересы модели, социальное положение и типические черты эпохи. Заметный отпечаток на произведение наказывает и личное отношение художника к модели, его собственное мировоззрение и творческая манера. В русском искусстве портретный жанр развивается с начала XVIII столетия, когда прославленными мастерами (И. Н. Никитин, Ф. С. Рокотов, Д. Г. Левицкий и др.) создаются образы, исполненные высокой духовности. В первой половине XIX в. главным героем портретной живописи становится романтическая личность, в 1860 — 1870-е гг. передвижники создают сложный психологический тип, сочетая индивидуальные и общие черты. Высшие достижения в создании портретов-типов принадлежат Н. Н. Ге, И. Н. Крамскому, И. Е. Репину. Глубоко духовные портреты, выражающие нравственную суть личности, создают крупные мастера портрета А. М. Шилов, И. С. Глазунов, Н. Сафронов.



**Ракурс** — изображение модели в перспективе с сокращением размеров частей, зрительно удаленных. Чаще всего мастера используют ракурсы в отношении тех объемов, которые рассматриваются зрителем с необычных точек зрения или в непривычных разворотах.

**Рефлекс** — отсвет цвета на поверхности изображаемых предметов, который исходит от находящихся в непосредственной близости предметов или от источника света. Владение рефлексом помогает художнику точно передать объем и показать разнообразие колорита.

**Ритм** — повторение равнозначных элементов в границах одного и того же произведения. Он передает временные и пространственные взаимосвязи, а также динамику движения в картине. Ритм живописного произведения может быть явным и скрытым, если проявляется исключительно во взаимодействии холодных и теплых тонов.

**Световоздушная среда** — передача атмосферных состояний в пространстве картины. Первые попытки показать световоздушную среду относятся к венециановской живописной школе XV–XVI вв. Большой вклад в разработку проблемы световоздушной среды внесли художники, занимавшиеся ведутой, голландские пейзажисты Х. Рембрандт, Д. Веласкес, А. Ватто, Дж. Тьеполо. Большого мастерства в изображении световоздушной среды достигли импрессионисты в России.

**Светотень** — постепенный переход от светлого к темному с распределением цветов по степени их яркости. Светотень является одним из важнейших художественных выразительных средств, поскольку позволяет передать объем изображаемого предмета и отразить различные изменчивые состояния природы.

**Тень** — удаленные от источника света, а значит, наименее освещенные детали предметов, пространства и фигур в произведении изобразительного искусства. Тень может быть объемной формы и падающей.

**Техника** — система знаний и навыков мастера, которыми он пользуется при создании художественного произведения. Техникой также принято называть особенности индивидуальной манеры живописца, почерк, характер нанесения мазка. В этом смысле понятие «техника» наиболее близко понятию «мастерство».

**Тональность** — общий цветовой строй живописного произведения. Понятие «тональность» близко по своему значению к понятию «цветовая гамма». В графическом произведении большое значение имеют светотеневые градации.

**Фактура** — особенности поверхности живописного произведения, которые находятся в непосредственной зависимости от физических качеств представляемой натуры, от назначения и размеров произведения искусства.

В XVI–XVIII столетиях мастера предпочитали использовать так называемую скрытую, то есть гладкую, фактуру. В XIX–XX вв. популярной стала явная фактура, которой свойственен широкий мазок и неровно нанесенные красочные слои.

**Фон** — задний план в композиционном пространстве живописного произведения. Если фон нейтральный, то какое-либо изображение на нем отсутствует. В то же время гораздо чаще фон заполняется элементами интерьера, пейзажа или орнаментальными мотивами.

**Экспрессия** — выразительность и глубина проявления чувств в художественном произведении. Степень экспрессии определяет силу воздействия живописного произведения на зрителя.

**Этюд** — художественное произведение, исполненное мастером с натуры. Как правило, для художника этюд играет вспомогательную роль, поскольку с его помощью разрабатываются детали и образы будущей картины.

**Яркость** — одно из наиболее важных свойств цвета, определяемое главным образом его тоном и насыщенностью, в результате чего художник создает ощущение интенсивно освещенной поверхности.



# СОДЕРЖАНИЕ

Введение . . . . . 5
Древнерусская живопись . . . . . 7
Русская живопись XVIII века . . . . . 74
Русская живопись XIX века . . . . . 201
Русское искусство XX столетия . . . . . 406
Словарь . . . . . 495

П 58 **Популярная история русской живописи** /Автор-сост. Е.А. Конькова. — М.: Вече, 2002. — 512 с., илл. (32 с.)

ISBN 5-7838-1156-4

Это издание посвящено истории отечественного изобразительного искусства от времен Древней Руси до современности. В книге собраны сведения о мастерах самых разнообразных направлений и жанров, которые оставили яркий след в развитии русской живописи.

Издание богато иллюстрировано и рассчитано на широкий круг читателей.

**ПОПУЛЯРНАЯ ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ**

Генеральный директор *Л. Л. Палько*
Ответственный за выпуск *В. П. Еленский*
Главный редактор *С. Н. Дмитриев*
Редакторы *К. А. Ляхова, С. А. Хворостухина*
Корректоры *М. В. Новакова, О. Н. Трюхан*
Верстка *Н. А. Гусева*
Разработка и подготовка к печати
художественного оформления — «Вече-графика»
*О. Г. Фирсов*

Гигиенический сертификат № 77.99.2.953.П.16227.11.00
от 29.11.2000 г.

129348 Москва, ул. Красной сосны, 24.
ООО «Издательство «Вече 2000» ИД № 01802 (код 221) от 17.05.2000 г.
ЗАО «Издательство «Вече» ИД № 05134 (код 221) от 22.06.2001 г.
ЗАО «Вече» ЛР № 040410 от 16.12.1997 г.

e-mail: veche@veche.ru
http://www.veche.ru
www.100top.ru

Подписано в печать 12.01.2002. Формат 60×90¹/₁₆.
Гарнитура «Литературная». Печать офсетная. Бумага офсетная.
Печ. л. 32. Тираж 7 000 экз. Заказ .