

С 40-х годов заслугами «натуральной школы» Гоголя русская литература становится трибуной, с которой провозглашаются, дебатироваться, исследуются «больные вопросы современности». Тургенев, Толстой, Достоевский – в литературе, русский театр – через Островского, русская музыка – усилиями «Могучей кучки», эстетика – благодаря революционным демократам, прежде всего Чернышевскому, способствовали утверждению реалистического метода как основного в художественной культуре середины и второй половины века.

Общественные настроения снова вывели графику – уже сатирическую, сатирических журналов, таких, как «Искра» и «Гудок», – на передовые рубежи изобразительных искусств. Н.А. Степанов исполнял карикатуры для «Искры», издаваемой поэтом-сатириком, членом союза «Земля и воля» В.С. Курочкиным. Главным рисовальщиком «Гудка» стал Н.В. Иевлев. Художники-сатирики обличали чиновничьи порядки, продажность прессы, цензуру, лживость свобод – процесс, аналогичный тому, что мы видим во Франции времени Домье. Даже в иллюстрации графиков более всего привлекают те литературные произведения, которые дают богатые возможности для сатирического толкования. П.М. Боклевский делает незабываемые иллюстрации к «Мертвым душам», К.А. Трутовский – к басням Крылова, в которых он вместо животных выводит своих современников и критикует человеческие пороки, М.С. Башилов – к «Горю от ума». Все они обличали «прошедшего жителя подлейшие черты». И не только прошедшего. Рисовальщик московских сатирических журналов «Развлечение» и «Зритель» П.М. Шмельков создал в акварельной технике целую серию карикатур о жизни, нравах тех лет; в некоторых листах они смешные, забавные, полные юмора, в других гневно обличают. Пожалуй, именно Шмелькова можно считать одним из родоначальников московской школы жанра 50–60-х годов. В более поздние годы русские философы, осмысляя трагедию русской революции, высказывали остро полемическую мысль о том, что вся русская история оказалась искаженной в кривом зеркале обличительного искусства, воспитавшего в итоге – как это ни парадоксально звучит – если не ненависть к отечеству и его порядкам, то во всяком случае стремление разрушить устоявшийся уклад, чтобы создать новое, лучшее, общество и нового, лучшего, человека. Несомненно, сами художники не предполагали и не предвидели подобного финала. Наоборот, они болели болью своей родины и жили ее проблемами.

Из всех изобразительных искусств живописи, и прежде всего жанровой живописи, предстояло сказать свое веское слово.

Менее бурно в этот период развиваются скульптура и архитектура. Как уже говорилось, с конца 30-х годов XIX в. классицизм себя изживает. Средства его художественной выразительности противоречили тем новым задачам, которые ставила архитектура второй половины XIX в. Ее обычно называли ретроспективным стилизаторством или эклектикой (от греческого слова «эклегейн» – выбирать, избирать), но теперь чаще именуют историзмом, ибо художники-архитекторы стали использовать мотивы и закономерности архитектурных стилей прошедших эпох – готики, ренессанса, барокко, рококо и пр. Новые типы зданий, появившиеся в период

роста капитализма, требовали новых разнообразных композиционных решений, которые архитекторы начали искать в декоративных формах прошлого. Исследователи справедливо замечают, что историзм был своего рода реакцией на каноничность классицистического стиля. Период его длился почти 70 лет, с конца 1830-х годов до рубежа следующего столетия.

Историзм прошел несколько этапов. На первом этапе (с 30-х по 60-е годы) в нем замечается увлечение готикой: самое начало, первые «отзвуки готики» – Коттедж А. Менеласа в Петергофе, затем настоящая «неоготика» – А.П. Брюллов, церковь в Парголово, оформление некоторых интерьеров Зимнего дворца (в интерьере, в мебелировке, в произведениях прикладного искусства это увлечение готикой сказалось особенно ярко); Н.Л. Бенуа – царские конюшни и вокзал в Новом Петергофе. Антикизирующее направление ориентировано на греко-эллинистическую и «помпейскую» архитектуру: А. Штакеншнейдер – Царицын павильон в Петергофе; Л. Кленце – Новый Эрмитаж в Петербурге.

С 40-х годов начинается увлечение итальянским Ренессансом, затем барокко и рококо. В духе необарокко и неоренессанса исполнены некоторые интерьеры Зимнего дворца после пожара 1837 г. (арх. А. Брюллов). В необарокко А. Штакеншнейдером построен дворец кн. Белосельских-Белозерских на Невском проспекте у Аничкова моста, им же в неоренессансе – Николаевский дворец. Египетские мотивы (Египетские ворота А. Менеласа в Царском Селе) или «мавританские» (дом кн. Мурузи арх. А. Серебрякова на углу Литейного проспекта и Пантелеймоновской улицы в Петербурге) рождены экзотикой Востока. Стилизации на темы русского зодчества свойственны творчеству К. Тона (Большой Кремлевский дворец). О. Монферран, А. Брюллов, А. Штакеншнейдер, А. Кавос, Н. Бенуа, К. Тон – каждый по-своему выражали архитектурные образы эклектизма.

Затем в 70–80-е годы, на втором этапе, классицистические традиции в архитектуре исчезают вовсе. Введение металлических покрытий, каркасных металлических конструкций вызвало к жизни так называемую рациональную архитектуру с ее новыми функциональными и конструктивными концепциями, с новым соотношением конструкции и художественного образа. Главной стала техническая и функциональная целесообразность – в связи с появлением новых типов зданий: промышленных и административных, вокзалов, пассажей, рынков, больниц, банков, мостов, театрально-зрелищных сооружений, выставочных залов и пр.

Особая страница в русской архитектуре второй половины XIX в. – это доходные дома, из которых заказчик стремился извлечь максимальную прибыль и которые быстро окупались. Одной из главных творческих проблем этого времени стала разработка модели многоквартирного жилого дома. В отделке доходных домов эклектизм (историзм, «исторический стиль») стал массовым явлением. Идеи рациональной архитектуры, по сути, развивались в той же системе эклектики. В 60–90-е годы выразительные средства различных художественных стилей широко использовались в

отделке фасадов и интерьеров, дворцов и особняков. В духе неоренессанса М. Месмахер решает здание Архива Государственного совета на углу Миллионной улицы и Зимней канавки в Петербурге, как и А. Кракау – здание Балтийского вокзала в Петербурге. Образ флорентийского палаццо XV в. возрождает А. Резанов во дворце великого князя Владимира Александровича на Дворцовой набережной в Петербурге (теперь Дом ученых). Его фасад отделан рустом, а интерьеры оформлены в «барочном», «русском духе» и т. д.

В «барочном» стиле в 1883–1886 гг. В.А. Шретером был перестроен фасад Мариинского театра, построенный А. Кавосом в середине века в духе «неоренессанса»; в формах Высокого Возрождения построен А. И. Кракау особняк Штиглица на Английской набережной Невы.

Распространенным становится «русский стиль». Его первый этап называется «русско-византийским стилем», наиболее ярко выраженным в творчестве К. Тона (храм Христа Спасителя в Москве, 1839–1883, разрушен в 1931, восстановлен в 1998 г.). Его второй этап именуют по псевдониму архитектора И.П. Петрова – Ропет – «ропетовским», хотя еще до него этот стиль разрабатывал профессор Академии художеств А.М. Горностаев. На этом этапе вновь входят в моду шатровые завершения, узорчье декора, «мраморные полотенца и кирпичная вышивка», как назвал эти мотивы современник. Храм Воскресения на крови А.А. Парланда в Петербурге, Исторический музей (А.А. Семенов и В.О. Шервуд), здание Городской думы (Д.Н. Чичагов), здание Верхних торговых рядов (А. Н. Померанцев, все – в Москве) – типичные образцы этого стиля. В зданиях подобного типа нарушено соотношение между вполне современной планировкой интерьеров и подражательной, под старину (усеянной башенками, шатрами, фигурными наличниками – атрибутами древнерусской архитектуры), фасадной «оболочкой». И. Ропет и В. Гартман, собственно, брали за образец русское деревянное зодчество, распространяя его принципы на архитектуру дач, коттеджей и пр. Третий этап «русского стиля» – «неорусский», и поскольку он разрабатывается уже в системе модерна, о нем речь ниже.

Кризис монументализма в искусстве второй половины века казался и на развитии монументальной скульптуры. Скульптура, конечно, не исчезает вовсе, но памятники становятся или излишне патетичными, дробными по силуэту, детализированными, чего не избежал и М.О. Микешин в своем памятнике «Тысячелетию России» в Новгороде (1862) и в памятнике Екатерине II в Петербурге (1873), или камерными по духу, как памятник Пушкину А.М. Опекушина в Москве (1880). (Правда, отметим, что его камерность была оправдана тем, что монумент планировали поставить в глубине бульвара, а не прямо на просторе Тверской улицы.)

Во второй половине XIX в. развивается станковая скульптура, в основном жанровая. Но она становится более повествовательной и выглядит как переведенная в скульптуру жанровая картина (М. Чижов «Крестьянин в беде», 1872, бронза, ГРМ; мрамор, ГТГ; В.А. Беклемишев «Деревенская любовь», 1896; Ф.Ф. Каменский «Первый шаг», 1872, ГРМ). В эту пору благодаря творчеству таких мастеров, как Е.А. Лансере и А.Л. Обер,

получает развитие анималистический жанр, что сыграло большую роль в развитии русской реалистической скульптуры малых форм (Лансере) и декоративной скульптуры (Обер).

Наиболее известным из мастеров этого времени был Марк Матвеевич Антокольский (1843-1902), который, как верно подмечено исследователями, подменяет отсутствие монументальных средств выразительности изображением «монументальных личностей» – свидетельство этому «Иван Грозный» (1870), «Петр I» (1872), «Умиравший Сократ» (1875), «Спиноза» (1882), «Мефистофель» (1883), «Ермак» (1888). Исполненные по заданной программе, они лишь символ определенной личности.

Во второй половине XIX столетия критическое отношение к действительности, ярко выраженные гражданственная и нравственная позиции, остросоциальная направленность становятся характерными и для живописи, в которой формируется новая художественная система видения, выразившаяся в так называемом критическом реализме.

Искусство-проповедь, искусство-размышление над нравственными проблемами в духе Достоевского и Толстого – так понимали свои задачи чуть ли не все выдающиеся русские живописцы этого времени, люди, как правило, необычайного душевного благородства, искренне радевшие за судьбу Отечества. Но в этой тесной связи с литературой была и своя обратная сторона. Беря чаще всего непосредственно из нее все те остросоциальные проблемы, которыми жило тогда русское общество, художники выступали, по сути, не столько выразителями этих идей, сколько их прямыми иллюстраторами, прямолинейными толкователями. Социальная сторона заслоняла от них задачи чисто живописные, пластические, и формальная культура неизбежно падала. Как верно замечено, «иллюстративность погубила их живопись».

Истинной душой нарождающегося критического направления в живописи был Василий Григорьевич Перов (1834-1882), подхвативший дело Федотова прямо из его рук, сумевший с обличительным пафосом показать многие стороны простой будничной жизни: неприглядный облик некоторых священнослужителей («Сельский крестный ход на Пасхе», 1861, ГТГ; «Чаепитие в Мытищах», 1862, ГТГ), беспросветную жизнь русских крестьян («Проводы покойника», 1865, ГТГ; «Последний кабак у заставы», 1868, ГТГ), быт городской бедноты («Тройка», 1866, ГТГ) и интеллигенции, вынужденной искать нелегкий заработок у «денежных мешков» («Приезд гувернантки в купеческий дом», 1866, ГТГ). Они просты по сюжету, но пронзительны в своей скорби. Как и Федотов, Перов начинает с картин-рассказов, где акцент делается на какой-то одной детали (например, перевернутая лицом вниз икона или упавший в грязь молитвенник в «Сельском крестном ходе на Пасхе»).

Литература и живопись этой поры часто решают сходные задачи, избирают близкие темы. Не те ли же чувства, что перовская «Тройка», вызывает рассказ Достоевского о рождественской елке и замерзающем на морозе мальчике? Наконец, в более поздних

произведениях, таких, как «Последний кабака у заставы» (1868, ГТГ), Перов достигает большой выразительной силы, причем исключительно живописными средствами, не прибегая к описательности. Манера художника здесь несколько иная: мазок свободный, легкий, чистые цвета. Силуэт одинокой женщины, ожидающей загулявших мужиков у последнего перед выездом из города кабака, понурые лошади, свет, пробивающийся из замерзших окон трактира, желтый закат, уходящая вдаль дорога создают образ томительного беспокойства. В рамках этой жанровой картины Перов создал один из проникновенных русских пейзажей. Выделение из бытового жанра пейзажа и портрета (например, в «Приезде гувернантки в купеческий дом»), значение которых возрастает, особенно в следующие, 70-е годы, знаменательно в творчестве Перова, в котором, по справедливому замечанию исследователей, структурно оформились важнейшие жанры реалистического искусства.

К рубежу 60–70-х годов относятся лучшие портретные работы мастера: Ф.М. Достоевского (1872, ГТГ), А.Н. Островского (1871, ГТГ), И.С. Тургенева (1872, ГРМ). Особенно выразителен Достоевский, почти адекватный по силе образа самой модели: целиком ушедший в мучительные раздумья, нервно сцепивший на колене руки. Спина сутула, веки воспалены, но глаза сохранили живой блеск, пронизательную остроту взгляда – это навсегда запоминающееся лицо мыслителя, образ высочайшего интеллекта и духовности. (Как раз в эти годы Достоевский работал над романом «Бесы». Но парадокс как раз состоял в том, что, так пронося образ писателя, Перов, как и все его окружение, скорее разделял нигилистические настроения либеральной интеллигенции и не понял всей пророческой глубины и трагизма проблем, поднятых Достоевским в его гениальном романе.)

В поздних полотнах Перова сатира сменяется юмором («Охотники на привале», 1871, ГТГ; «Птицелов», 1870, ГТГ). Картины эти имели неизменный успех, но в них не было уже прежней публицистической остроты, большого общественного содержания. Нельзя назвать удачными и исторические композиции Перова.

Как уже отмечалось, живопись той поры находилась в теснейшей связи с «властительницей дум» – литературой, вот почему иногда просто как прямые иллюстрации к литературным произведениям воспринимаются некоторые картины Перова, например, «На могиле сына» (1874, ГТГ) – как иллюстрация к роману Тургенева «Отцы и дети», «Проводы покойника» (1865, ГТГ) невольно ассоциируются с Некрасовской поэмой «Мороз, Красный нос». М.В. Нестеров говорил, что в «Проводах покойника» Перов выступил «истинным поэтом скорби».

Перов преподавал в Училище живописи, ваяния и зодчества, возникшем в 1832 г. как натурный класс при Московском художественном обществе, и был прекрасным педагогом, отстаивавшим принципы демократического искусства, настоящим наставником, идейным руководителем молодежи. «Чтобы быть творцом, нужно изучать жизнь, – говорил он своим ученикам, – нужно воспитывать ум и сердце не изучением казенных натурщиков, а неустанной наблюдательностью и упражнением в воспроизведении типов и им присущих наклонностей». Его учениками были С.

Коровин, А. Архипов, М. Нестеров, А. Рябушкин и многие другие.

Вокруг Перова формировались художники-жанристы открыто социальной направленности. Они были продолжателями традиций Федотова и Перова (И.М. Прянишников, Л.И. Соломаткин и др.).

В 70-е годы прогрессивная демократическая живопись завоевывает общественное признание. У нее появляются собственные критики – И.Н. Крамской и В.В. Стасов и свой собиратель – П.М. Третьяков. Наступает пора расцвета русского демократического реализма второй половины XIX в.

В это время в центре официальной школы – Петербургской Академии художеств – также назревает борьба за право искусства обратиться к реальной, действительной жизни, вылившаяся в 1863 г. в так называемый «бунт 14-ти». Ряд выпускников Академии отказались писать программную картину на одну тему скандинавского эпоса, когда вокруг столько волнующих современных проблем, и, не получив разрешения на свободный выбор темы, вышли из Академии, основав «Петербургскую артель художников» (Ф. Журавлев, А. Корзухин, К. Маковский, А. Морозов, А. Литовченко и др.). В квартире Крамского на 17-й линии Васильевского острова они создали нечто вроде коммуны, наподобие описанной в романе Чернышевского, под влиянием которого тогда находилась почти вся разночинная интеллигенция. «Артель» просуществовала недолго. А вскоре московские и петербургские передовые художественные силы объединились в Товарищество передвижных художественных выставок (1870). Передвижными эти выставки назывались потому, что их устраивали не только в Петербурге и Москве, но и в провинции (иногда в 20 городах в течение года). Это было как бы «хождение в народ» художников. Товарищество существовало свыше 50 лет (до 1923 г.). Каждая выставка была огромным событием в жизни провинциального города. В отличие от «Артели» у передвижников была четкая идейная программа – отражать жизнь со всеми ее острыми социальными проблемами, во всей злободневности.

Искусство передвижников было выражением революционно-демократических идей в отечественной художественной культуре второй половины XIX в. Бытовой жанр в лучших произведениях передвижников лишен всякой анекдотичности. Социальная направленность и высокая гражданственность идеи выделяют его в европейской жанровой живописи XIX в.

Товарищество было создано по инициативе Мясоедова, поддержано Перовым, Ге, Крамским, Саврасовым, Шишкиным, братьями Маковскими и еще рядом других «членов-учредителей», подписавших первый устав Товарищества. В 70-80-х годах к ним присоединились более молодые художники, включая Репина, Сурикова, Васнецова, Ярошенко, Савицкого, Касаткина и др. С середины 80-х годов участие в выставках принимают Серов, Левитан, Поленов. Поколение «старших» передвижников было в основном разночинным по социальному статусу. Его мировоззрение сложилось в атмосфере 60-х годов. Вождем, теоретиком передвижничества был Иван Николаевич

Крамской (1837–1887), в 1863 г. возглавивший и «бунт 14-ти», замечательный организатор и выдающийся художественный критик. Для него, как и для его собратьев по организации, была характерна несокрушимая вера, прежде всего в воспитательную силу искусства, призванного формировать гражданственные идеалы личности и нравственно ее совершенствовать. Темы собственного творчества Крамского, однако, не были типичны для передвижников. Он редко писал жанровые картины, обращался к евангельским сюжетам. Но его «Христос в пустыне», написанный «слезами и кровью», являющий собою, по меткому замечанию Н. Дмитриевой, «перенапряженность ищущей мысли», поставленный перед мучительно трудным выбором, – в полной мере современное произведение. [В.В. Стасова раздражал «Христос» Крамского. Он писал: «О чем надумывается, зачем надумывается, на что кому бы то ни было нужно это нерешительное и смутное надумывание вместо настоящего «дела», фактов, деяний – этого никто не объяснит» (*Стасов В. Избр. соч. В 3 т. М., 1952. Т. 3. С. 655*)]. Раздумье глубоко одинокого, сидящего на фоне пустынного каменистого пейзажа Христа, его готовность принести себя в жертву во имя наивысшей цели – все это было понятно народнической интеллигенции 70-х годов, которая ощущала близость картины к гражданской поэзии Некрасова. Она трактована Крамским трагически-возвышенно. И если Перов продолжал традиции Федотова, то в картине «Христос в пустыне» очевидно стремление Крамского приблизиться к Александру Иванову. Художник писал В.М. Гаршину: «...это не Христос... Это есть выражение моих личных мыслей». А «раздумья» Крамского были о самоотверженной борьбе за высокие общечеловеческие идеалы, о духовной драме современного человека, не мирящегося с социальным общественным злом.

В жанре портрета его также занимает личность возвышенная, высокодуховная. Крамской создал целую галерею образов крупнейших деятелей русской культуры – портреты Салтыкова-Щедрина (1879, ГТГ), Некрасова (1877, ГТГ), Л. Толстого (1873, ГТГ) – тех, кто в своих произведениях сурово обличал современные общественные формы жизни. Признаем, однако, что для художественной манеры Крамского, в молодости работавшего ретушером у фотографа, характерна некоторая протокольная сухость, однообразие композиционных схем. Лучший по яркости характеристики – портрет Л.Н. Толстого, написанный по заказу Третьякова (1873, ГТГ), в котором зрителя поражает пронизательной, всезнающей и всевидящей взгляд спокойных серо-голубых глаз. Не случайно Репин так и не решился писать Толстого при жизни Крамского, признавая, что последний сумел выразить всю суть «великого Льва». Живописным богатством, красотой коричневых и оливковых тонов отличается портрет А. Г. Литовченко (1878, ГТГ).

Некоторые произведения Крамского 80-х годов («Неизвестная», 1883, ГТГ; «Неутешное горе», 1884, ГТГ) стоят на грани портрета и тематической картины. К сожалению, на некоторых из них есть налет салонности.

Крамской был художником-мыслителем. «Я давно знал Крамского и глубоко уважал его, – писал Стасов, – но никогда он не представал мне такою крупною, историческою личностью, какой я увидел его с тех пор, как у меня собралась вся громадная масса его

писем и все критические статьи его (из которых большая часть никогда раньше не появлялась в печати)». Интересно отметить, что именно Крамской первый почувствовал недостаток формальной культуры передвижников, придя к выводу, что «искусство до такой степени заключается в форме, что только от этой формы и зависит идея» (цит. по: Сахарова Е. В. Поленов, Е. Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964. С. 174). Тем не менее в своем творчестве он остается консервативен.

Помимо Крамского среди тех, кто подписал Устав Товарищества, был еще один художник, которого занимали христианские сюжеты (прежде всего в связи с морально-этическими проблемами), – Николай Николаевич Ге (1831–1894). После обучения на математическом факультете Петербургского университета Ге окончил Академию, получив Большую золотую медаль за картину «Саул у Аэндорской волшебницы» (1856, ГРМ), затем в качестве пенсионера работал в Италии. В 1863 г. выступил с первым большим самостоятельным произведением «Тайная вечеря». Не реакцию 12 Учеников на слова Христа: «Истинно говорю вам, один из вас предаст меня», как у Леонардо, – изобразил в своей картине Ге, а обнаженность конфликта, идейный раскол, принципиальное разногласие сторонников двух разных мировоззрений» (М.М. Алленов), ибо Иуда у Ге предстает узанным. Взоры всех учеников, из которых выделены самый младший – Иоанн и самый старый – Петр, вскоре отрекшийся трижды от своего учителя, обращены к зловещей, как черная птица, фигуре Иуды. Свет и тень, добро и зло, столкновение двух разных начал лежат в основе произведения Ге. Это подчеркнуто светотеневыми контрастами и динамикой выразительных поз. Заметим, кстати, что образ Христа был создан Ге с Герцена (по фотографии), а апостола Петра он писал с себя, тогда еще молодого. В старости художник оказался немало на него похожим, что мы можем заметить в автопортрете 1892–1893 гг., – такова сила художнического провидения. В «Тайной вечере» выразилось стремление художника к обобщенной художественной форме, к ее монументализации, к большому искусству, основанному на традициях великих мастеров прошлого. Не случайно за эту картину он был удостоен звания профессора.

Ге много занимался портретописью. Его портреты отличаются от работ Крамского своей эмоциональностью, иногда драматизмом, как, например, портрет Герцена (1867, ГТГ), который давно интересовал художника как личность и с которым он познакомился за границей, во Франции, в 1867 г.: горечь сомнений, мучительность раздумий, доходящие до болезненности, читаются на лице модели. Необычайно темпераментно, свежо, свободно написан портрет историка Н. И. Костомарова (1870, ГТГ), с которым мастера связывали в эти годы дружеские отношения. Исследователи справедливо говорят об использовании Ге пластической системы, восходящей к русской живописи 30–40-х годов XIX в. Творческим вдохновением озарено лицо мастера в автопортрете, написанном незадолго до смерти (1892–1893, КМРИ). Мощная пластическая лепка объемов, цветовая гармония свидетельствуют о нерастратенных силах художника.

Ге, как и Крамской, – один из организаторов Товарищества. На первой выставке 1871 г. он показывает историческую картину «Петр I допрашивает царевича Алексея

Петровича в Петергофе». Художник стремился к передаче предельной конкретности обстановки. Конфликт царя и царевича, повлекший за собой нарушение Петром закона о престолонаследии, толкуется художником прежде всего как столкновение двух личностей, двух разных характеров, но и двух противоборствующих исторических сил. Смертельно бледный Алексей («человек-призрак», по определению Салтыкова-Щедрина) воплощает собою инертность, апатию, нежизнеспособность, в то время как фигура Петра в резком повороте полна энергии, силы, гнева. Два характера превращаются в символ двух разных эпох. Написанная к 200-летию со дня рождения юбилею императора картина «Петр и Алексей» вызвала самый живой интерес публики и критики. Справедливо замечено исследователями, что энергичный образ царя-реформатора воспринимался современниками особенно остро в годы разочарования в реформе 1861 г., неверия в способность правительства к социальным преобразованиям.

Во второй половине 70-х годов Ге уходит из живописи, всецело поглощенный идеями толстовства, чтобы возвратиться в нее в последние годы жизни и трактовать евангельские сюжеты, как и Толстой, соответственно христианской идее нравственного самоусовершенствования. В картине 1890 г. (ГТГ) «Что есть истина? Христос и Пилат», по словам Толстого, Ге «нашел в жизни Христа такой момент, который... важен теперь для всех нас и повторяется везде во всем мире» (Л.Н. Толстой и Н.Н. Ге. Переписка. М., Л., 1933. С. 31). Все произведения Ге последних лет пронизаны нравственно-религиозной идеей переустройства мира. Своеобразно, по-новому решаются им и формальные задачи – поиски цвета, света, фактуры. Он смело нарушает академические каноны, часто использует фрагментарные композиции, резкие световые и цветовые контрасты, пишет эмоционально, экспрессивно («Голгофа», 1893, ГТГ).

Организаторы передвижничества Крамской и Ге, как видим, в своем творчестве идут иным путем, чем их товарищи по объединению, художники-жанристы. Они обращаются к христианским сюжетам, чтобы с их помощью поставить этические, нравственные проблемы, у них иной образный и живописно-пластический строй, тяготеющий скорее к традициям искусства первой половины XIX столетия: у Ге – к романтическим, у Крамского – к рационально-классицистическим. И, возможно, не случайно оба испытывают кризис тогда, когда передвижничество во главе с Репиным торжествует свои самые блестящие победы (см.: *Сарабьянов Д.В.* Репин и русская живопись второй половины XIX в. // Из истории русского искусства XIX–начала XX в. Сб. статей НИИИ. М., 1978. С. 14).

Василий Максимович Максимов (1844–1911) уже в первой многофигурной композиции со сложными эффектами освещения – «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (1875, ГТГ) – приходит к основной своей теме – изображению крестьянской жизни, которую он сам, выходец из крестьян, знал прекрасно. Последующие картины лишены праздничного чувства. В них во всей обнаженности встает образ нищей пореформенной России. Как почти каждый передвижник, Максимов был умелым режиссером. «Семейный раздел» (1876, ГТГ) «рассказывает» о том, как делятся братья и их жены. Борьба идет не на жизнь, а на смерть, но за что? За кучу тряпья на полу.

«Лихая свекровь» (1893) – о том, как изводит младшую невестку злая старуха в присутствии старшей невестки (или дочери?), и ужас всей сцены подчеркивается фигурой девочки, абсолютно инертной, привыкшей к подобным сценам, спокойно пьющей из блюдечка чай. Наибольшим успехом пользовалась впоследствии много раз повторенная художником композиция «Все в прошлом» (1889, ГТГ), в которой Максимов, подобно Тургеневу и Чехову, создал грустный образ разоряемых «вишневых садов» и «дворянских гнезд».

Передвижники 70-х годов в рамках жанра умели поднять самые важные, самые острые проблемы общественной жизни, как это сделал Григорий Григорьевич Мясоедов (1834–1911) в картине «Земство обедает» (1872, ГТГ): «обедающие» (луком и хлебом) у парадного крыльца крестьяне, а в окне над ними – половой, вытирающий серебряную посуду для тех, кто действительно имеет голос в земстве.

Искренность веры русских крестьян показал Константин Аполлонович Савицкий (1844–1905) в большой картине «Встреча иконы» (1878, ГТГ). Савицкий вообще мастер многофигурных композиций, в которых Стасов справедливо усматривал «хоровое начало». Еще в 1874 г. он создал одно из первых в русском искусстве изображений труда – это «Ремонтные работы на железной дороге» (ГТГ), перекликающееся по теме с «Камнедробилщиками» Курбе. Наиболее значительна картина Савицкого «На войну» (1880–1888, ГРМ), задуманная художником еще в начале русско-турецкой войны и передающая всенародное горе. Много времени и сил Савицкий отдал педагогической деятельности, сначала в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, затем в Пензенском художественном училище, в котором он был и директором.

Скорее портретом-типом, чем жанровой картиной, можно назвать произведения Николая Александровича Ярошенко (1846– 1898): «Кочегар» и «Заклученный» (оба – 1878, ГТГ), из которых «Кочегар» – это первое изображение рабочего в русской живописи, а «Заклученный» – наиболее актуальный образ в годы бурного народнического революционного движения. Особенно знаменитым стал другой портрет-тип, созданный Ярошенко, – «Курсистка» (1880, ГРМ). По мокрой петербургской мостовой идет молодая девушка с книжками в руках. В этом собирательном образе нашла выражение вся эпоха борьбы женщин за самостоятельность духовной жизни. Совершенно справедливо охарактеризовал Ярошенко В.В. Стасов: «Этого художника можно назвать по преимуществу портретистом современного молодого поколения, которого натуру, жизнь и характер он глубоко понимает, схватывает и передает. В этом главная его сила» (*Стасов В.В. Избр. соч. В 3 т. М., 1952. Т. 2. С. 472*).

По профессии Ярошенко был военным инженером, он оставил это поприще ради истинного своего призвания; человек высокообразованный, сильного характера, большого обаяния, он воплощал собой тип художника-передвижника, служащего своим искусством революционно-демократическим идеалам.

В жанре бытовой, режиссерски прекрасно разработанной картины работал Владимир

Егорович Маковский (1846–1920). Он начал, как и Перов, с обычных наблюдений за жизнью «маленьких людей», не поднимаясь до социального обобщения, продолжал традиции бытописательской живописи 60-х годов («В приемной у доктора», 1870, ГТГ). Но уже в середине и конце 70-х – в 80-е годы он пишет такие произведения, как «Посещение бедных» (1874, ГТГ), «Ожидание» («У острога», 1875, ГТГ), «Осужденный» (1879, ГРМ), «Крах банка» (1881, ГТГ), «Свидание» (1883, ГТГ), известные нам с детства, каждое из которых ставило острые вопросы современной жизни. В такой незамысловатой с виду картине, как «На бульваре», им поднята, по сути, важнейшая проблема пореформенной России – разрушения деревни, пагубного влияния города на молодого деревенского парня. Лихой подвыпивший мастеровой наяривает на гармошке, он бесконечно далек от тех бед и забот, о которых рассказывает ему приехавшая из деревни жена, держащая завернутого в лоскутное одеяло ребенка. Семья потеряла кормильца. Но и парень, вырвавшийся в городскую жизнь, оторвался от родной почвы и потерял себя. Унылый осенний пейзаж, тонко написанный художником, подчеркивает разыгрывающуюся драму. Маковский сумел откликнуться на множество тем. Его картины вскрывают драматические судьбы не только отдельных людей, а целых слоев и поколений. Не всегда Маковский избегал сентиментальных и мелодраматических ситуаций (например, его «Не пушу!»), но в лучших произведениях он оставался верен жизненной правде и поражал законченностью живописного рассказа, завершенностью картины, выросшей из повседневных житейских сцен, подмеченных его зорким глазом.

Своеобразен путь развития в 70–80-х годах и батального жанра. Василий Васильевич Верещагин (1842–1904) стоит первым в ряду тех живописцев, которые, следуя просветительской вере в познавательно-воспитательную силу искусства, с протокольной беспощадностью стремились показать ужас войны, насилие захватчиков, религиозный фанатизм. Всей своей деятельностью он близок к передвижникам, хотя организационно к ним не принадлежал. Свои выставки он устраивал в прямом смысле слова в разных частях света и идею передвижничества осуществил очень широко. По семейной традиции получив военное образование, окончив Морской кадетский корпус в Петербурге, Верещагин затем учился в Петербургской академии художеств и в Париже, а по возвращении в Россию уехал на Кавказ. Там он сделал ряд зарисовок этнографически-документального характера, многие из которых разоблачают религиозный фанатизм. Подобно Хогарту, Верещагин создавал целые серии на одну тему. Одна из первых – Туркестанская – о войне в Средней Азии. Этнография Востока увлекала Верещагина не меньше, чем собственно баталии. Со всей скрупулезностью и любовью к деталям, свойственным передвижникам вообще, а его художественному почерку в особенности, передает он красоты Востока («Двери Тамерлана», ГРМ). Но рядом – не менее тщательно выписанные сцены зверств («Торжествуют», 1871–1872, – площадь перед мечетью утыкана шестами с головами русских солдат; «Нападают врасплох», 1871, ГТГ; «После удачи», 1868, ГРМ; «После неудачи», 1868, ГРМ, и т. д.). Всю ненависть к войне Верещагин выразил в картине «Апофеоз войны» (1871, ГТГ): гора черепов на фоне мертвого города. На раме сам художник написал: «Посвящается всем великим завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим». Стасов писал, что из Туркестана Верещагин «воротился живописцем войны и потрясающих трагедий,

живописцем такого склада, какого прежде его никто не видывал и не слыхивал ни у нас, ни в Европе». А сам мастер так определил свою творческую задачу: «Передо мной, как перед художником, война, и ее я бью сколько у меня есть сил».

В начатой Верещагиным серии архитектурных пейзажей, которые художник исполнил в путешествии по Индии, можно предугадать грандиозный замысел и живописца, и историка искусства, и археолога («Мавзолей Тадж Махал в Агре», 1874-1876, ГТГ). Но серия не была завершена, так как с началом русско-турецкой кампании Верещагин становится участником самых жарких боевых операций на Балканах. Итогом явилась его «Балканская серия» 1877-1881 гг. Впервые в русской живописи истинным героем войны становится русский солдат. И не победная, праздничная, а будничная, и потому трагическая сторона войны в центре внимания художника. Мы видим это даже тогда, когда он изображает торжество победы, как в картине «Шипка – Шейново. Скобелев под Шипкой» (1877-1878, ГТГ), в которой сам боевой генерал и приветствующие его солдаты изображены на заднем плане, а весь передний усеян брошенными орудиями и убитыми.

Его последняя серия картин – «1812 год. Наполеон в России» (1877-1904, часть картин хранится в ГИМ, часть – в Государственной картинной галерее Армении в Ереване), в которой показан разгром наполеоновской армии и героизм русских партизан. Художник-патриот Верещагин и погиб, как воин, в 1904 г. в Порт-Артуре на броненосце «Петропавловск», подорванном японской миной.

Характерный для бытового и батальонного жанров демократизм проникает и в жанр пейзажа. Не величественная природа с античными руинами Ф. Матвеева, не итальянские виды Сильвестра Щедрина, не романтическая марина И. Айвазовского, а внешне мало эффектный среднерусский пейзаж или суровая северная природа становятся теперь главной темой живописцев. Процесс этот аналогичен тому, что сделали барбизонцы во Франции. Уже на первой передвижной выставке зрители увидели такой пейзаж – Саврасова «Грачи прилетели»: деревья и поля еще голые, как-то особенно бросаются в глаза старые церковь и колоколенка, лишь грачи возвещают о приходе весны на эту обнаженную, невзрачную землю. Однако простой мотив трактован с такой пронзительной любовью к этой земле, так много в нем искреннего чувства, так тонко переданы скромные краски пейзажа, с таким вниманием к жизни природы показаны неуловимые сразу приметы времени и места: следы заячьих лап, куст распутившейся вербы, – что трепет охватывает каждого, кто смотрит на эту картину. Сразу представляешь Саврасова, как описывали его современники, входящего в класс и зовущего поскорее на этюды, потому что «фиалки распустились» и нельзя пропустить это чудо. Так передвижники-пейзажисты открыли и научили видеть красоту внешне совсем простого русского ландшафта. Один из самых популярных педагогов Московского училища, А.К. Саврасов (1830-1897), кроме того, воспитал целое поколение прекрасных пейзажистов.

Пейзаж Саврасова – пейзаж лирический, камерный, интимный. Он построен на

тончайших оттенках настроения и на нежнейшей нюансировке цвета. Пейзажи И.И. Шишкина (1832–1898), по выражению Стасова, – это природа богатырского народа.

Выученик Академии, Шишкин сохранил тяготение к монументальным размерам, к приоритету светотени и рисунка над цветом, он стремился к созданию общего впечатления могущества, силы, величия русской природы. Его природа статична, передана иногда протокольно сухо. Но он ищет в ней не переменчивого, что привлекало, например, импрессионистов, а извечного. Не смена времени года или суток, как у Клода Моне, а нечто незыблемое, постоянное: расцвет лета, спелая рожь, вечнозеленые сосны («Рубка леса», 1867, ГТГ; «Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии», 1872, ГТГ; «Рожь», 1878, ГТГ). Таковы особенности художественного мировоззрения Шишкина.

Совершенно иной принцип художественного мышления, иную концепцию пейзажа воплощает продолжатель традиций Саврасова, молодой его современник, к сожалению, очень рань умерший, ф.А. Васильев (1850–1873). Картина «После дождя» (1869, ГТГ) лиризмом своим очень близка Саврасову. Знаменитые «Оттепель» (1871, ГТГ) и «Мокрый луг» (1872, ГТГ) полны глубокого настроения и передают мельчайшие изменения в природе: «жизнь неба», предметов, окутанных мглой, как в «Оттепели», или в пелене дождя, как в «Мокром луге», – сохраняя при этом обобщенность, цельность картины, всегда проникнутой большим поэтическим чувством. Передавая эту смену состояний в природе, Васильев использовал тончайшие цветовые отношения: от серого снега и свинцового неба к рыжеющему лесу и коричневым лужам в «Оттепели», от темнеющих деревьев и их скользящих теней к уже светлой воде, проясняющемуся небу – в «Мокром луге». «Эта трава на первом плане и эта тень – такого рода, что я не знаю ни одного произведения русской школы, где бы так обворожительно это было сработано», – писал Крамской.

Особое место в пейзаже второй половины XIX в. занимает Архип Иванович Куинджи (1842(?) – 1910) с его поразительными эффектами освещения («Украинская ночь», 1876, ГТГ; «Березовая роща», 1879, ГТГ; «Лунная ночь на Днепре», 1880, ГРМ), придающими романтический характер его пейзажам, но и сообщающими им некоторую театральность, сделанность, придуманность в отличие от истинно реалистического видения других пейзажистов передвижнического круга. «Лунная ночь на Днепре» из-за своих световых эффектов имела сенсационный успех на индивидуальной выставке художника в 1880 г. Декоративные искания Куинджи, эффекты освещения, контрасты цвета будут использованы позже художниками XX в. Куинджи оставил после себя целую школу, возглавив в середине 90-х годов в реформированной Академии пейзажную мастерскую, из которой вышли Н.К. Рерих, А.А. Рылов и др.

Многие художники, не будучи пейзажистами, оставили, однако, свой след в пейзажной живописи второй половины столетия. Среди них Василий Дмитриевич Поленов (1844–1927), много занимавшийся бытовым и историческим жанром. Но даже в знаменитой картине «Христос и грешница» («Кто без греха?», 1888, ГРМ) огромную

роль играет пейзаж. Поленов – настоящий реформатор русской живописи, продолжающий вслед за Александром Ивановым развивать ее на пути пленэризма. Еще в пенсионерские годы во Франции Поленов много писал на пленэре (нормандские этюды). По возвращении на родину он создает картину «Московский дворик» (1878, ГТГ), настоящий гимн «патриархальной Москве, увиденной глазами петербуржца»: типично московская шатровая колокольня и церковь, уютный московский особняк с ампирическим портиком, играющие дети, телега с лошастью – весь мирный быт «порфиноносной вдовы» передал Поленов в тончайшей воздушности пленэрной живописи. Его понимание этюда как самостоятельного художественного произведения оказало большое влияние на живописцев последующего времени.

Продолжателем традиций Саврасова и Васильева в русском пейзаже конца XIX в. был Исаак Ильич Левитан (1860–1900), «огромный, самобытный, оригинальный талант», лучший русский пейзажист, как его называл Чехов. Уже его первое, по сути, ученическое произведение «Осенний день. Сокольники» (1879, ГТГ), где женскую фигуру писал его товарищ по Училищу живописи, ваяния и зодчества Н. Чехов, брат великого писателя, было замечено критикой и куплено Третьяковым. Расцвет творчества Левитана падает на рубеж 80–90-х годов. Именно тогда он создает свои знаменитые пейзажи «Березовая роща» (1885–1889, ГТГ), «Вечерний звон», «У омута» (оба 1892, ГТГ), «Март» (1895, ГТГ), «Золотая осень» (1895, ГТГ). Во «Владимирке», написанной не только под впечатлениями непосредственными, от природы, но и под влиянием народных песен и исторических сведений об этом тракте, по которому вели каторжников, Левитан средствами пейзажной живописи выразил свои гражданские чувства. Живописные искания Левитана подводят русскую живопись вплотную к импрессионизму. Его вибрирующий мазок, пронизанный светом и воздухом, создает чаще образы не лета и зимы, а осени и весны – тех периодов в жизни природы, когда нюансы настроения и красок особенно богаты. То, что в западноевропейской (французской по преимуществу) живописи сделал Коро как создатель пейзажа настроения, в русской живописи принадлежит Левитану. Он прежде всего лирик, его пейзаж глубоко лиричен, даже элегичен. Иногда он бывает ликующим, как в «Марте», но чаще грустным, почти меланхолическим. Не случайно так любил изображать Левитан осень, осенние размытые дороги. Но он и философ. И его философские раздумья тоже полны грусти о бренности всего земного, о малости человека во Вселенной, о краткости земного существования, которое является мигмом перед лицом вечности («Над вечным покоем», 1894, ГТГ). Последняя, прерванная смертью художника работа «Озеро» (1899–1900, ГРМ), однако, полна солнца, света, воздуха, ветра. Это собирательный образ русской природы, родины. Недаром произведение имеет подзаголовок «Русь».

Вершиной демократического реализма в русской живописи второй половины XIX в. справедливо считается творчество Репина и Сурикова, которые каждый по-своему создали монументальный героический образ народа.

Илья Ефимович Репин (1844–1930) родился на Украине, в Харьковской губернии, у украинских иконописцев познакомился с начальными навыками ремесла. Но первым

учителем считал Крамского, с которым встретился в Рисовальной школе Общества поощрения художников. Затем в 1863 г. поступил в Петербургскую Академию и в 1872 г. завершил обучение в ней дипломной работой «Воскрешение дочери Иаира», за которую получил Большую золотую медаль. Но первой работой, которая вызвала бурную реакцию общественности, была картина «Бурлаки на Волге» (1870–1873, ГРМ). Создавая ее, Репин ездил на Волгу, искал модели, исполнял этюды. «Судья теперь – мужик, а потому надо воспроизводить его интересы...», – писал он Стасову. В итоге получилась картина, в которой мы находим самые разные характеры и типы: в первой четверке – расстрига Канин, послуживший главной моделью Репину, сильный, умный, похожий на «народного философа»; в следующей группе – юноша Ларька (выделенный красным пятном рубахи), пытающийся бунтовать, сорвать лямку, как писал о нем Стасов, – воплощение протеста «могучей молодости против безответной покорности возмужалых, сломленных привычкой и временем дикарства геркулесов, шагающих вокруг него, впереди и позади». Пологий берег Волги предопределил расположение всей группы по горизонтали – от мощной фигуры Канина к почти падающей фигуре замыкающего; низкий горизонт позволяет читать четкий силуэт темных фигур на фоне волжского простора. Справедливо замечено исследователями творчества Репина, что подобной фризовой композицией создается впечатление монументальное, почти эпическое. Сохраняя портретность некоторых лиц, Репин вместе с тем стремился к созданию образов типически-обобщенных. И это синтетическое решение позволяет показать частный эпизод жизни как серьезную социальную проблему. Картина стала событием в художественной жизни начала 70-х годов, но была встречена по-разному. Стасов отнес ее к числу самых замечательных произведений русской школы, в то время как ректор Академии художеств Ф.А. Бруни отзывался о ней как о «величайшей профанации искусства». Картина звучала настолько остроактуально, что ее пришлось снять с экспозиции по требованию министра путей сообщения, возмущившегося клеветой на Россию, в которой, по его авторитетному заявлению, уже не имело место бурлачество.

В 1873 г. Репин уезжает в пенсионерскую поездку во Францию, где вместе с Поленовым пишет этюды на пленэре и многое постигает в проблемах света и воздуха. Из французских художников он отмечает Курбе и Эдуарда Мане. Знаменательно, что во Франции рождается замысел его картины «Садко»: в подводном царстве проходят перед взором русского купца прекрасные дочери Индии, версии, а видится ему лишь девушка в украинском костюме – Чернавухка. Репин пишет из Франции, что он сам, «как Садко».

С середины 70-х годов, после возвращения из-за границы начинается самый плодотворный период творчества Репина. Нет, кажется, жанра, в котором бы он не заявил о себе: портреты, портреты-типы, портреты-картины, стоит вспомнить только образ дьякона Ивана Уланова из родного села Чугуево, которого мастер, обесмертил в своем «Протодьяконе» (1877, ГТГ) и о котором писал: «...ничего духовного – весь он плоть и кровь, лупоглазие, зев и рев...» (И.Е. Репин и И.Н. Крамской. Переписка. М., Л., 1949. С. 126). Через конкретный образ Репин стремится создать типическое, не впадая в схему, но сохраняя всю остроту индивидуального облика. Композиционное

решение – фигура заполняет собой весь холст – способствует монументализации образа. Живопись Репина очень свободная, широкая, темпераментная, сочная (чего нельзя сказать о «Бурлаках»), но неуловимо меняющаяся в зависимости от портретируемой модели.

В бытовой живописи Репиным создано монументальное полотно «Крестный ход в Курской губернии» (1880–1883, ГТГ). Глубокое проникновение большого художника в народную жизнь, критическое восприятие действительности характерны для этого произведения. Перед нами все социальные типы русской пореформенной деревни: чванливая барыня, несущая икону, военный, купцы, священнослужители, мещане, богатые крестьяне, в контрасте с ними – и с большим сочувствием – изображена растекающаяся по дороге народная толпа, странники и калеки. В этом мире чванства и ханженства Репин не случайно выделяет бедняка-горбуна – одного из немногих истово верящих в чудо. Народ «осмотрительно» отделен в этой толпе от «чистой публики» становыми, урядниками и пр. Каждый персонаж несет свою смысловую и пластическую нагрузку. Пестрые одежды толпы Репин объединил серебристыми тонами, прекрасно передающими знойный воздух. Пленэрные уроки для него не прошли даром. При всех достоинствах нельзя не признать определенного «педалирования», чрезмерного «пафоса обличения» в этом произведении.

Целый ряд картин Репина конца 70–80-х годов написан на историко-революционную тему. Это прежде всего «Арест пропагандиста». (Заметим, что первый вариант композиции 1880г. изображал революционера, еще окруженного единомышленниками. В окончательном варианте 1891 г. кроме жандармов и понятых никого нет, герой, по сути, одинок. Изменив композицию, Репин выразил смену настроения, отражающую общие процессы народнического движения 70-х и 90-х годов.) Затем «Отказ от исповеди» (1879–1885) и, наконец, знаменитая картина «Не ждали» (1884–1888, все – ГТГ). В последней Репин также изменил первоначальное решение, усилив этим конфликтную драматургию произведения. В первом варианте героем картины была женщина, а не мужчина, отношение присутствующих к ее приходу было менее определенным. В поисках более типического Репин заменил женскую фигуру мужской. Четче определил взаимоотношения входящего и сидящих в комнате: навстречу встает старуха, ликует мальчик, дождавшийся отца, в то время как девочка, не узнавая, не помня этого человека, смотрит исподлобья. О том, как долго отсутствовал герой, говорит и равнодушное, просто любопытствующее лицо прислуги, видимо, появившейся уже после ареста. Репин всегда был склонен к психологизации образов и к изображению драматических ситуаций в жанровой картине. Здесь в высшей степени выразилось режиссерское мастерство художника. Колорит раскрывает общее настроение происходящей сцены. За мокрым стеклом двери, ведущей на террасу, ощущается дождливый летний день, но чувствуется, что солнце вот-вот ослепительным светом ворвется в комнату, – это помогает лучше понять состояние людей, еще не до конца осознавших радость совершившегося. Но не это главное. Сцена встречи ссыльного с семьей воспринимается не как частное событие, а как повествование о времени народовольцев, которые виделись Репину жертвенными служителями идеи. «Рассказать» о них – в этом Репин видел гражданский долг художника.

К концу 70-х – к 80-м годам относятся и основные произведения Репина исторического жанра: «Царевна Софья» (1879, ГТГ), «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885, ГТГ). В первом в упрек Репину можно поставить чрезмерное увлечение костюмами, антуражем, хотя образ самой Софьи, «тигрицы в клетке», неукротимой, как и ее державный брат, очень выразителен. Перегруженность сказалась даже в названии произведения: «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году». Во втором произведении – некоторый натурализм и нагнетание ужаса в трактовке сцены, увлечение передачей состояния аффекта. Но сама идея картины – терзание, угрызение совести за невинно убитого – воспринималась разночинной либеральной интеллигенцией в высшей степени актуально, как понятная всем аллюзия. Сам художник говорил, что написал картину под впечатлением событий 1881 г. («Кровавая полоса прошла через этот год» – Репин подразумевал казнь народовольцев, а не цареубийство).

Настоящая «симфония смеха», гимн свободолюбию, находчивости, братству запорожцев – историческое полотно 1891 г. «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (ГРМ). Работа над «Запорожцами» была начата еще в 1880 г., когда Репин в первый раз совершил поездку в Запорожье, после которой писал Стасову: «...ну и народец же! Где тут писать, голова кругом идет от их гаму и шуму... Недаром про них Гоголь писал, все это правда! Чертовский народ!.. Никто на всем свете не чувствовал так глубоко свободы, равенства и брательства!» Украинский историк Д.И. Яворницкий (Эварницкий), послуживший моделью для писаря, много помог художнику в сборе материала. Композиционный центр картины – кошевой атаман Иван Серко. Вокруг него смех «расходится волнами»: от заразительно хохочущего седоусого казака до улыбающегося молодого красавца. В картине множество разных типов и характеров, объединенных в монолит любовью к своей Сечи, потому и нашли эти люди сразу точные слова в ответ на требование Махмуда IV перейти к нему в подчинение.

Репин обладал замечательным даром портретиста. Продолжая традиции Перова, Крамского и Ге, он оставил нам образы знаменитых писателей, композиторов, актеров, прославивших русскую культуру. В каждом отдельном случае он находил разные композиционные и колористические решения, которыми наиболее выразительно мог раскрыть образ модели, передать неповторимо-индивидуальное. Так предстает перед нами подозрительно-желчный, больной, старый А.Ф. Писемский (1880, ГТГ) или Модест Мусоргский, написанный за несколько дней до смерти композитора (1881, ГТГ). По поводу последнего портрета Крамской писал: «Они (глаза.– Т. И.) глядят, как живые, они задумались, в них нарисована вся внутренняя душевная работа той минуты», – а о живописной технике: «Какие-то неслыханные приемы, отроду никем не пробовавшиеся, – сам он, и никто больше». Овладевший всей тонкостью пленэрной живописи, Репин умел выйти из «любой цветовой какофонии» (как говорил А. Н. Бенуа по другому случаю, о портретах Боровиковского). Так, в портрете Мусоргского общий серебристо-серый тон световоздушной среды объединяет и зеленый цвет халата, и малиновые его отвороты, и сложнейшие цветовые оттенки на лице. Стасов, Толстой, актриса П.А. Стрепетова, члены собственной семьи художника, светские красавицы и

многие другие люди служили моделями художнику («Осенний букет», 1892, ГТГ –портрет дочери Веры, один из лучших пленэрных портретов в русском искусстве, наряду с другой Верой – Мамонтовой – работы его ученика В.А. Серова; портрет Э. Дузе, знаменитой итальянской актрисы, углем на полотне, 1891, ГТГ, и др.).

Мастерство Репина-портретиста в полной мере выразилось в одном из последних его значительных произведений – «Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года в день столетнего юбилея со дня его учреждения» (1901–1903, ГРМ), – исполненном Репиным с помощью его учеников Б.М. Кустодиева и Н.С. Куликова. Репину принадлежат также замечательные по характеристикам и живописной маэстрии этюды, такие, как этюд Игнатьева, обер-прокурора Святейшего Синода Победоносцева и т. д. Они написаны с невероятной живописной легкостью и свободой, широтой и смелостью в сочетании красного с золотом. Этюды к «Государственному Совету» открывают новый метод портретирования, они написаны очень общо, эскизно, в них выделена лишь одна, но самая характерная черта модели, позволяющая создать острый, почти гротескный образ.

Репину были подвластны почти все жанры (не писал он только батальных сцен), все виды – живопись, графика, скульптура, он создал замечательную школу живописцев, заявил о себе как теоретик искусства и незаурядный писатель. Творчество Репина явилось типическим явлением русской живописи второй половины XIX столетия. Именно он воплотил то, что Д. В. Сарабьянов назвал «передвижническим реализмом», вобрал в себя все характерное, что было, как говорит исследователь, «рассыпано» по разным жанрам и индивидуальностям. И в этом универсализм, энциклопедичность художника. В таком полном совпадении со своим временем в его «адекватной реализации» свидетельство масштабности и силы репинского таланта (см.: *Сарабьянов Д. В. Репин и русская живопись второй половины XIX века*//Из истории русского искусства второй половины XIX –начала XX в. Сб. статей НИИИ. М., 1978. С. 10–16).

В стенах Академии с момента ее основания важнейшим был жанр исторический, под которым понимались и собственно исторические, но в основном сюжеты Священного Писания, т. е. Ветхого и Нового Завета, и античной мифологии.

Интерес к родной истории всегда был велик у передовой демократической общественности. В рассматриваемые 60–80-е годы историки и археологи очень много сделали для развития отечественной исторической науки. Достаточно назвать труды Н.И. Костомарова («Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей», «Домашняя жизнь и нравы великорусского народа»), И.Е. Забелина («Домашний быт русских царей», «Домашний быт русских цариц»). Художники могли почерпнуть у них большой фактический материал, существенные подробности быта. Но, к сожалению, за этнографическими подробностями подчас исчезали живые человеческие характеры и суть изображаемого. Историческая картина превращалась в добротнo написанные исторические костюмы и исторический антураж. Поворот к «историческому мышлению» был совершен только Суриковым.

В творчестве Василия Ивановича Сурикова (1848–1916) историческая живопись обрела свое современное понимание. Это художественно воссозданная национальная история, главным героем которой является народ.

Суриков – сибиряк, родом из Красноярского края, потомок тех казаков, которые пришли в Сибирь с Ермаком, и патриархальный уклад этого края, древние обычаи XVII–XVIII вв. воздействовали на него. Суриков писал позже: «Идеалы исторических типов воспитывала во мне Сибирь с детства. Она же дала мне дух и силу, и здоровье». В 1868 г. с помощью местного мецената, богатого рыботорговца, Суриков через Москву едет в Петербург в Академию художеств, в которую поступает, однако, только через год. Европейский город Петербург, видимо, мало затрагивает сердце Сурикова и по окончании Академии он поселяется в Москве, где берет большой и единственный за всю жизнь заказ на живопись для храма Христа Спасителя архитектора Тона. Москва привлекла художника своей стариной. «Приехавши в Москву, этот центр народной жизни (вот главное, что влекло художника к Москве. – Т.И.), я сразу стал на свой путь», – писал Суриков. Здесь же и рождается первое прославившее художника полотно «Утро стрелецкой казни» (1881, ГТГ), в котором Суриков проявил глубочайший историзм мышления и свою удивительную способность четко видеть поворотные моменты, основные вехи истории. В «Утре» главные герои – стрельцы. Обряженные в белые рубахи, со свечами в руках, в сопровождении жен и детей они привезены на казнь. Композиция этого монументального полотна необычайно проста и логична. Она построена на противопоставлении. В левой (большей) части картины изображены стрельцы, справа – Петр и его сподвижники. Но и внутри левой части те же контрасты: рядом с рыжебородым стрельцом, взгляд которого с непримиримостью устремлен на Петра, – фигура матери, оплакивающей сына; около стрельца, погруженного в свои думы за минуту до смерти, – молодая жена; уткнувшись в колени седого старика, рыдает его дочь. Над всей толпой возвышается фигура стрельца, склонившегося в прощальном поклоне перед народом. Некоторых уже ведут на Лобное место. Знаменательно, что Суриков показывает, как Преображенские солдаты почти заботливо поддерживают караемых. Ведь они близки друг другу: солдаты из той же крестьянской среды, что и стрельцы. Доминантой же композиции служит исполненный гнева и непокорности взгляд рыжебородого стрельца, скрецающийся со взглядом Петра, который также полон страсти и гнева. Поистине «лик его ужасен». В его взоре как будто сконцентрирована ненависть ко всему прошлому, что тянуло Россию вспять и на борьбу с чем Петр положил жизнь. В правой части картины Суриков показал также иностранцев – представителей посольства, в частности голландца И.Г. Корба, мемуарами которого художник пользовался в работе. Десятки этюдов – от лиц до конской упряжки, телег, дуг – исполнил художник в работе над картиной. В итоге получилось монументальное полотно, в котором ясно показана неотвратимость гибели стрельцов, выражающая нечто большее, чем смерть отдельных людей. Это не просто бунтовщики и их каратель царь. Это столкновение не на жизнь, а на смерть двух разных миров – умирающей Древней Руси и новой России. Гибель стрельцов объективно предreshена, но Суриков не может не восхищаться их личной отвагой, их достоинством и сдержанностью перед лицом смерти. Репин советовал Сурикову показать хотя бы одного повешенного стрельца, но Суриков в итоге отверг эту мысль.

Не жалость хотел он вызвать в зрителе, не саму казнь продемонстрировать, а «торжественность последних минут», как говорил он сам, стремился передать в своей картине. Он отошел от исторической точности, перенес казнь на Красную площадь, потому что древние святыни нужны были ему как свидетели этой исторической трагедии. В литературе много и справедливо писалось о том, как умно использованы Суриковым все художественные средства для передачи атмосферы события. Живописные асимметричные массы собора вторят разноголосому хору стрельцов и их семей, равно как стройные стены и башни Кремля – четким рядам петровских войск и внешне спокойной позы Петра на коне. Ранний час осеннего утра подчеркивается борьбой нарастающего света с заметным еще в полумгле пламенем свечей. Силуэт храма Василия Блаженного читается в картине как непоколебимый образ самого народа. «Мне он все кровавым казался», – писал Суриков о храме. И далее: «Памятники» площади – они мне дали ту обстановку, в которую я мог поместить мои сибирские впечатления. Я на памятники, как на живых людей» смотрел, – расспрашивал их: «Вы видели, вы слышали – вы свидетели».

Еще до открытия IX передвижной выставки, на которой экспонировалось «Утро стрелецкой казни», Репин писал П.М. Третьякову: «Картина Сурикова делает впечатление неотразимое, глубокое на всех. Все в один голос высказывали готовность дать ей самое лучшее место, у всех написано на лицах, что она – наша гордость на этой выставке (...) Какая перспектива, как далеко ушел Петр! Могучая картина!» Репин выражал мнение прогрессивной демократической критики. В целом «Утро стрелецкой казни» вызвало разную реакцию демократической и официальной – критики. Но было уже ясно, что в русское искусство пришел подлинный исторический живописец, глубоко, масштабно оценивающий и толкующий важные моменты русской истории, герой которой – народ. Недаром он писал: «Я не понимаю действия отдельных исторических личностей без народа, без толпы. Мне нужно вытащить их на улицу».

Занимаясь эпохой Петра, Суриков, естественно, пришел к образу Меншикова. И уже на очередной передвижной выставке 1883 г. появилась его следующая картина – «Меншиков в Березове» (ГТГ). «Полудержавный» (а по сути, после смерти Петра единодержавный) властелин, Меншиков потерял ориентацию и осторожность в годы правления Екатерины I, узурпировал полностью власть, забыв, что у него есть враги, и был сослан по наущению Долгоруких императором Петром II далеко за Полярный круг. Человек, о котором даже любивший его Петр якобы когда-то сказал: «Он в беззакониях зачат, во грехах родился и в плутовстве скончает живот свой», – Меншиков очень мужественно встретил жестокий поворот в своей судьбе. Где-то под Казанью «от горя и слез ослепнув», как пишет мемуарист, умерла его жена, и в Березов он прибыл с сыном и двумя дочерьми, которых и изобразил Суриков на картине за чтением Библии. Здесь, в Березове, Меншиков сам срубил себе избу, поставит церковь, здесь похоронит любимую старшую дочь Марию, нареченную императора, и вскоре умрет сам. Как и в «Утре», Суриков не боится отойти от точности в изображении во имя высшей, художественной правды. Его обвиняли в том, что Меншиков очень велик для этой избы («Ведь если Ваш Меншиков встанет, то он пробьет головой потолок...», – говорил Сурикову Крамской), его кулак больше лица Марии. Но художник объяснял, что это

было нужно, чтобы показать Меншикова орлом, которому тесно в клетке.

Известно документально, что все дорогие наряды, драгоценности были конфискованы у Меншикова при аресте. Ссылные прибыли в Березов нищими. Но младшую дочь Александру Суриков облачает в нарядную душегрею, в парчовую юбку, на пальце Меншикова изображает тяжелый перстень. Эти краски, эта неожиданная роскошь в убогой, низкой, темной избе призваны напомнить о прежней жизни их владельцев. И светлые краски наряда младшей дочери имеют символическое значение: она узнает еще вольную жизнь, до которой уже не доживет старшая.

Картина построена на исключительном богатстве красочных сочетаний, на тончайшей нюансировке цвета, смело, свободно, артистично, с виртуознейшей передачей фактур тканей, меха, дерева, с ощущением тусклого света, пробивающегося сквозь замерзшее окно.

Интересно проследить, как менялся образ Меншикова от этюда с учителя Невенгловского до изображения уже в картине. На этюде это лицо слабого, больного, хотя и очень похожего человека. Постепенно оно приобретает черты яркой индивидуальности и большого внутреннего напряжения.

Сурикова привлекали личности героические. На выставке 1887 г. он экспонировал следующее большое полотно – «Боярыня Морозова». Работе над ним предшествовали поездки во Францию и Италию, где на Сурикова наибольшее впечатление произвели венецианцы, особенно Тинторетто, про живопись которого он говорил, что как будто слышит свист его кисти. Увлечение венецианцами сказалось и в большом размере картины «Боярыня Морозова», но особенно в богатстве колорита и масштабности композиции.

Тема картины взята из XVII в., времени церковного раскола. Богатая боярыня Морозова, разделяющая взгляды протопопа Аввакума, выступила противницей иконовских реформ, за что после многих предупреждений была подвергнута пыткам и посажена в земляную тюрьму далеко на севере, в Боровске, где и умерла. Перед ссылкой ее в назидание толпе в цепях провезли по улицам Москвы – этот момент и запечатлен Суриковым. Художник долго не мог отыскать натуру для главной героини и говорил, что «все толпа ее бьет», т. е. остается выразительнее образа боярыни, пока, наконец, в Москву не приехала его дальняя родственница из родного села Торгошина, послужившая моделью. Когда после долгих поисков лицо боярыни было «найдено», оно потрясло всех увидевших картину своей фанатичной иступленностью и экспрессией. А ведь, по сути, Суриков сделал в сравнении с этюдом незначительные изменения: чуть приоткрыл рот, наложил черные тени вокруг глаз. И возник образ боярыни, о которой Аввакум писал: «Персты рук твоих тонкостны, а очи твои молниеносны. Кидаешься ты на врага, аки лев».

Толпа окружает сани, и толпа эта очень разная. Сочувствующие боярыне – юродивый, благословляющий ее на муки, нищенка с котомкой, боярышня и испуганно глядящая

монашенка – даны в правой части картины. А в центре и в левой части композиции, наоборот, показаны насмехающиеся, издевающиеся над боярыней, хохочущие купчины. В этой толпе Морозова воспринимается одинокой. Ее двуперстие, ее фанатичное лицо, ее черное облачение среди узорочья цветных русских одежд, по колориту напоминающих полихромные изразцы и фрески XVII в., – это символ конца. Конца Древней Руси, раскола, «древлего благочестия», средневекового аскетизма. Как и в картине «Меншиков в Березове», колорит у Сурикова служит для раскрытия события огромной исторической важности. В процессе работы Сурикову позировали даже на улице, на снегу, он исследовал цветовые рефлексy на лицах, влияние зимнего воздуха. Из множества оттенков лепится бархатная шуба боярыни, на иссиня-черном фоне которой кажется особенно белым лицо староверки.

В конце 80-х годов умирает жена художника, и Суриков очень тяжело переживает эту утрату. На некоторое время он бросает занятия живописью и уезжает в родные места. Прологом к новому периоду становится не историческая, а жанровая картина «Взятие снежного городка» (1891, ГРМ) – изображение местной городской игры на масленице. Декоративным узорочьем она перекликается с «Боярыней Морозовой», но колорит ее звонкий и праздничный. Он звучит не в контрасте с темой, а в унисон беззаботному веселью и безудержной лихости участвующих в игре. Со «Снежного городка» наступает перелом и в творчестве Сурикова – исторического живописца. Произведения этого жанра теперь несколько иные: он избирает не трагические ситуации, завершающиеся гибелью героев, его более интересуют страницы славного национального прошлого. Так создается «Покорение Сибири Ермаком» (1895, ГРМ), где войско Кучума, «тьма тьмы», встречается с дружиной Ермака. «Две стихии встречаются», – замечал Суриков. Репин писал относительно «Ермака»: «...впечатление от картины так неожиданно и могуче, что даже не приходит на ум разбирать эту копошащуюся массу со стороны техники, красок, рисунка».

Другая картина Сурикова – «Переход Суворова через Альпы в 1799 году» (1899, ГРМ) – за многие ошибки была осуждена Верещагиным: солдаты не могли съезжать с горы, держа вверх штыки, конь не будет гарцевать перед пропастью и т. д. На это Суриков отвечал, что уход от прямой фактологии нужен ему во имя художественной правды, которая «выше правды жизни»: штыки – чтобы подчеркнуть и усилить впечатление падения в пропасть, гарцующий конь – для привлечения внимания к фигуре полководца.

Последнее произведение Сурикова «Степан Разин» (1906, частично переписано в 1910 г., ГРМ), построенное скорее на фольклорном, нежели на реально существовавшем в истории образе, не было окончено.

Репин и Суриков справедливо считаются двумя вершинами передвижничества. Но их роль и значение в этом движении были неодинаковы. Думается, что Репин более полно реализовал основные тенденции искусства передвижников, более непосредственно, «по-передвижнически» раскрыл средствами живописи противоречия современности.

Суриков также вырос на почве передвижничества, но он не так ярко выразил принципы и тенденции аналитического реализма. Жанры Репина, по мысли Д. Сарабьянова, предусматривают присутствие и участие зрителя, исторические картины Сурикова допускают созерцание со стороны. «Герои Сурикова сопричастны истории, герои Репина всегда соизмеримы с обычной реальностью» (Сарабьянов Д. В. Указ. соч. С. 14). Речь идет здесь не о приоритете одного над другим, а об их «статусе» в отношении к передвижничеству.

Рядом с Суриковым в русском историческом жанре второй половины XIX в. работали и другие художники. В творчестве Виктора Михайловича Васнецова (1848–1926) преобладает фольклорный, легендарный образ даже тогда, когда он изображает историческое событие («После побоища Игоря Святославовича с половцами», 1880, ГТГ). Еще чаще он прямо обращается или к сказке («Аленушка», 1881, ГТГ), или к былине, к эпосу («Витязь на распутье», 1882, ГРМ; «Богатыри», 1898, ГТГ). В былине и сказке, как бы аккумулирующих народную мудрость, Васнецов находит позитивное, идеальное начало. С помощью стилизации былины он сумел преодолеть усиливающийся в эти годы в передвижничестве жанризм.

Сказочность, легендарность пронизывает и образы его стенописей, его монументальной живописи. В 80–90-е годы Васнецов вместе с другими мастерами работал над росписями и иконами Владимирского собора в Киеве; 1880–1883 гг. – над фризом «Каменный век» для Исторического музея в Москве. Помимо станковой и монументальной В. Васнецов занимался театрално-декорационной живописью (его работа над «Снегурочкой» – целый этап в истории русской оперы) и архитектурой, в которой широко использовал национальные древнерусские традиции. «Я всегда только и жил Русью», – говорил о себе художник. Именно Васнецову принадлежит видная, если не ведущая, роль во всех творческих делах «абрамцевского кружка» (по названию подмосковного имения мецената Саввы Мамонтова в селе Абрамцево, до середины века принадлежащего С. Аксакову). В него входили братья Васнецовы, В.Д. Polenov, И.Е. Репин, скульптор М.М. Антокольский и молодые художники – братья Коровины, М.В. Нестеров, И.И. Левитан, В.А. Серов, М.А. Врубель, А.Я. Головин и др. Всех их соединила мечта о новом искусстве, использующем народные традиции. Васнецов и Polenov построили в Абрамцеве церковь в «русском стиле», Врубель в керамической мастерской обжигал свои майолики, Е. Поленова в столярной мастерской исполняла резную утварь и мебель по народным мотивам.

---

Источник: Ильина Т.В. — История искусств. Отечественное искусство.