

Бытовой жанр — это жанр изобразительного искусства, который рассказывает о повседневной, частной и общественной жизни. Расцвет бытового жанра второй половины XIX века связан с ростом художественных тенденций того времени, обращением художников к народной жизни и трудовой деятельности простых людей, затрагивая при этом, важные социальные вопросы. Предметом данного жанра являются фрагменты бытовой реальности, которые становятся объектами иронии и сатиры.

Жанровая живопись долго находилась на низшей ступени жанровой иерархии, противопоставляясь исторической как низменное возвышенному. Однако с XVII в. она постепенно привлекает все большее

внимание, как со стороны художников, так и со стороны публики. Особый расцвет жанровая живопись переживает в XIX в., особенно в тех странах, где развивался критический реализм. Важной тенденцией было постепенное взаимодействие ее с историческим жанром, которое наметилось уже в искусстве Голландии XVII в., и упрочилось в живописи эпохи просвещения. Ярким этапом в истории синтеза двух ранее противопоставлявшихся теоретиками жанров стало развитие русской живописи середины — второй половины XIX в. Примером этого может послужить картина Караваджо «Шулера», где изображена сцена которая является привычной будничной забавой для общества того времени, однако зрителя огорчает обман, живописец призывает быть более осмотрительными. Данная проблема описывает это в шуточной комической форме, а также в работе Веласкеса «Сдача Бреды» виден проявившийся интерес к признакам историзма — изображение важных знаковых событий.



Перов. Приезд гувернантки. 1866

Василий Григорьевич Перов (21 декабря 1833 (2 января 1834) — 29 мая (10 июня) 1882) — русский живописец, один из членов-учредителей Товарищества передвижных художественных выставок.

Между тем, несмотря на желание построить русскую Академию по французскому образцу, русский академизм с самого начала развивается по самостоятельно

выбранному маршруту. Так, например, в академическом уставе 1764 г. предоставлялась каждому художнику, вне зависимости от жанровой принадлежности, возможность получить звание академика. Таким образом, иерархия жанров, которая была столь важной для европейского академизма в XVIII в., для русского варианта академизма была не столь значительна. Во всяком случае, в первое время существования Академии в полной мере проявляется принцип универсальности художественной культуры XVIII в. – стремление к жанровой равнозначности изобразительных искусств. В изобразительном искусстве Дидро, среди всех прочих живописцев, с восторгом говорит о «нравоучительном» Грезе и ругает «аристократа» Буше. Простота и естественность становятся



И. Фирсов. «Юный живописец» (2-я половина 1760-х гг., ГТГ)

нормой вкуса, и это приводит к изменению отношения к иерархии жанров. Видимо, под влиянием идей Дидро русские пенсионеры часто обращаются к бытовому жанру и пишут характерные для французской школы того времени семейные и домашние сцены. Пенсионер Академии П. Гринев, получивший золотую медаль за картину из русской истории, поступает в мастерскую к Грезу, с тем чтобы заниматься именно жанровой живописью. Другой выпускник Академии, и тоже из исторического класса, – И. Якимов, — пишет домашние сцены, а в 1773 г. присылает две картины, изображающие «домашнее спокойствие». Среди подобных работ особое место занимает и известное произведение И. Фирсова «Юный живописец», которое было написано между 1765 и 1766 г. Работа, о которой говорилось очень много, представляет собой, пожалуй, одно из самых загадочных произведений русской живописи второй половины XVIII в. И. Фирсов не принадлежал к Академии, но формально состоял в штате канцелярии от строений. В 1762 г. он был зачислен в придворный штат «живописцем» при итальянской театральной труппе. В Париж он был отправлен «для совершенствования» по линии придворного ведомства в 1764 г., где посещал классы Королевской Академии живописи и скульптуры. Занимался он в мастерской Ж.-М. Вьена, у которого обучался и А. Лосенко, в остальное же время он сочинял свободные композиции на разные сюжеты. Его картина «Юный живописец» и является такой самостоятельной работой. В своем «Юном живописце» Фирсов стремится передать непосредственное впечатление, воспроизводя событие как бы с позиции непосредственного участника, что, конечно же, в известном смысле, нарушало общепринятые академические нормы.

Григорий Григорьевич Мясоедов (7 [19] апреля 1834, Паньково, Тульская губерния, Российская империя — 18 [31] декабря 1911, Полтава, Российская империя) — русский живописец, один из самых ярких представителей русского реализма второй половины XIX века, основатель Товарищества передвижных художественных выставок. Основная тема, к которой обращался художник — крестьянский быт.

Здесь нет условного центра, который надо было бы выделить с помощью цвета и света, отсутствует «кулисность» и симметричное расположение фигур. В композиции вообще отсутствуют правила сочинения, но все подчинено общему действию, кульминацией которого является сам процесс творчества, «натура» превращающаяся в «предмет искусства». Театральный художник, который должен был бы писать, опираясь на декоративную эффектность и изящество, напротив, предпочитает изображать жизнь, предельно точно передавая материальные качества вещей. Особое внимание нужно обратить на очень тонкую и продуманную цветовую гамму, которая построена таким образом, чтобы максимально передать объем воздушной среды. Исследователи справедливо сравнивают это произведение русского художника с работами Шардена, и это довольно любопытно, учитывая, что Шарден в 60-х гг. давно уже не обращается к жанровой живописи, к которой он обращается значительно раньше. Еще в 30-40-е гг. XVIII в. Шарден пишет сцены повседневного быта. Ему как выходцу из «третьего сословия» был близок смысл «новой морали», провозглашенной

французскими просветителями, — «внушать добродетель и служить очищению нравов». Но не возможность выразить идеологию просветителей в искусстве привлекала Шардена. Как и Фирсов, он не был связан с Академией в смысле академической эстетики, и тот жанр, который выбирает Шарден, был не из числа популярных, он не был искушен в традиционном академическом «ученом» жанре. Шарден был принят в Академию в 1728 г., через семь лет после смерти Ватто. Его жизнь пришлась на то время, когда во французском искусстве шли ожесточенные споры о том, какой должна быть современная живопись, но он удивительным образом умел оставаться в стороне от политических страстей и философских диспутов, сохраняя свою творческую независимость. Жанровая живопись его, в сравнении с тем же «моралистом» Грезом, лишена идейной основательности. Дидро хвалит Шардена за его простоту и искренность, отмечает всегда живописное мастерство, но любимым его



Г. Мясоедов. Поздравление молодых в доме помещика (1861)

художником становится все-таки Грез. Живопись Шардена интересна именно своей отстраненностью. Он одинаково далек от академических идеалов, с одной стороны, и от морального поучительства «просветителей» – с другой. Шарден в своих жанровых композициях напоминает Пуссена. В каждой своей работе он находит совершенно выверенную и точную формулу композиции, которая напоминает умное искусство Пуссена. Шарден изображает того самого естественного человека в его естественной среде. Его образы совершенно свободны от идеальных добродетельных героев. Там, где в повседневном быте такому художнику, как Грез, надо было бы искать и обнаруживать добродетель и благонравие, Шарден умел увидеть простую красоту вещей. И вот это, вероятнее всего, и заставило Фирсова обратиться к работам Шардена. Элементарные, но невероятно эффектные композиции, которые рассчитаны на вдумчивое постижение природы вещи, прибавим к этому бесспорное мастерство колориста, который умел достигать такого единства цветовой гаммы. Сезанн впоследствии утверждал, что Шарден «рассмотрел, что предметы взаимодействуют со светом и атмосферой, и разгадал механику этих отношений». Вот что могло привлечь Фирсова в работах Шардена. Об этом говорит и сама живописная манера, хотя она, конечно, далека. Таким образом, в попытке создать собственный бытовой жанр, который бы описывал «свое» третье сословие, русская Академия ориентировалась не только на опыт голландских художников XVII в., но и на французских мастеров XVIII в. Однако здесь необходимо учитывать одно важное обстоятельство. Голландские художники XVII в., как и французские художники в XVIII в., развивая бытовой жанр, описывали общество, в котором реально усилилась роль третьего сословия, поэтому так убедительно в их работах передаются его нравы и обычаи. Всего этого был лишен отечественный бытописатель, поскольку

должен был писать не реально существующих людей, а лишь некий проект нового гражданина, который существовал только в просветительских фантазиях государственных чиновников, таких как президент Академии И. Бецкой. Русский бытовой жанр не имел возможности выразить жизнь людей «среднего чина» в силу того, что сама эта действительность не находилась в сфере интересов Академии. И даже, напротив, была в нравственном отношении испорчена. Сама система академического воспитания была построена таким образом, чтобы изолировать учеников от той среды, к которой они принадлежали и которую по идее должны были описывать. Следует сказать, что заданная отстраненность домашнего класса от действительной жизни привела к тому, что жанровая живопись в Академии после 70-х гг. XVIII в. утрачивает ту степень необходимой творческой свободы, которая была так свойственна старым голландским мастерам, а, позже, и французским жанристам. Идеализация повседневных событий приводила к тому, что русский художник чаще писал пасторали из народной жизни, где жизнь представлялась бесконечным праздником, но подобный взгляд далек от действительного изучения природы. Зависимый в большей степени, чем европейский, от предписаний и норм, которые диктовались академической практикой, русский художник мог создавать лучшие свои произведения только вопреки правилам. Это, конечно, не носило характер мятежа или протеста, но, находясь в сложных исторических обстоятельствах, русский бытовой жанр, будучи жанром не ведущим, осваивал различные художественные традиции, стараясь определить для себя новые конкретно-повествовательные формы описания. Среди этих влияний особое место занимает обращение и к французской бытовой картине, что кажется важным, поскольку такой взгляд на повседневность был близок и русским художникам.



*П. Федотов. «Разборчивая невеста».
1847, ГТГ*

Федотов Павел Андреевич по праву считается родоначальником бытового жанра XIX века. Мастер выразил в своих полотнах большие социальные проблемы, в которых критиковались отдельные стороны общественной жизни этого периода. Это можно увидеть на примере картины «Разборчивая невеста». Сюжет картины рассказывает нам о явной проблеме социально-бытового характера. Неестественное эмоциональное выражение лиц изображенных, привлекает внимание зрителя. Художник показывает явную заинтересованность невесты в очередном претенденте на замужество, и кавалера понимающего, что его шансы не велики. Федотов подчеркивает внешнее уродство жениха с моральным обликом его избранницы, насколько кавалер уродлив снаружи, настолько невеста эгоистична и черна внутри. Драма подавления внутренних чувств. Все их помыслы и чувств наглядны и ясны. Автор высмеивает и глупую невесту, и ожидания жениха, и радость родителей. Драматизм данной работы скрыт за сатирой.

Вторая половина XIX века в русской живописи проходила в рамках критического реализма. Главной чертой исторической картины является передача художниками отечественной истории, судьбы народа, положение народа в политической жизни страны, героическим подвигам великих деятелей и простых людей.

Основоположником исторической картины жанровой живописи второй половины XIX века является Суриков Василий Иванович. Художник выбирал из истории переломные события, полные трагизма, столкновение могучих характеров, взрыва страстей. Он искал образы, которые обладали большой силой

наглядности, переживаний, мысли и чувств. В полотнах живописца привлекало не только изображение эпизодов далекого прошлого, но глубокий психологизм событий, который раскрывается на примере картины «Боярыня Морозова». Через противоречивость изображенного события художник показал следствие раскола русской церкви и что «старая вера» исповедуется не всеми. В центре картины изображена боярыня, черты лица передают тягостность ее положения. Жест поднятой руки



*В. И. Суриков. Боярыня Морозова.
1884-1887, ГТГ*

вверх символизирует преданность своему вероисповеданию. Толпа вокруг нее, сочувствует и переживает ее трагедию.

Художник представил в победоносном образе несломленной женщины раскольницу Боярыню Морозову, давая зрителю ощутить нелегкую судьбу, трагизм русского глубоко верующего народа. Ему удалось изобразить не только само событие истории, не только глубокий психологизм и драматизм данного сюжета, но и сам конфликт личности и государства, это противостояние он изобразил черное пятно центре в контрасте светлomu фону. Противостояние угловатого черного пятна фону — для художника драма такая же захватывающая, как и конфликт сильной личности с монаршей властью. Даже потерявшая все в своей жизни боярыня, отказавшись в от всего во благо преданности своей вере и казалось бы все уже закончено, но художник это изобразил так что Боярыня — победила. Передать игру цветовых рефлексов на одежде и лицах автору не менее важно, чем показать спектр эмоций в провожающей осужденную толпе. Для Сурикова эти творческие задачи не существовали по отдельности.

Русское искусство XIX века знаменовалось приходом реализма и рассвета жанровой живописи, где главенствующую роль занимала историческая картина. В это время происходило развитие этнографии и археологии, которое развивало интерес не только к важнейшим событиям истории, таким как: революции, войны, народные бунты, но и к образу жизни, моде, традициям и обычаям народа. И в приведенных примерах картин данного периода можно заметить взаимодействие этих двух жанров. В обоих жанрах идет изображение драматизма и трагизма и отражение острых социальных проблем, а так же политических проблем и описание обывденной жизни народа. Только в бытовом жанре все это изображено за скрытым сатирическим началом, а в исторической картине не содержится скрытого смысла, все события эмоции изображены, так как они есть на самом деле. На примере приведенных нами картин Федотова «Разборчивая невеста» художник продемонстрировал отличное знание нравов и умение создавать точные психологические портреты. Так же это было важно и для исторического сюжета — выявление глубоко психологизма.

«Боярыня Морозова» в свою очередь, была вершиной исторической картины, самый пик ее развития и популярности. Здесь заметны и трагизм и драматизм, изображены различные чувства людей, замечаются бытовые элементы, и так как можно сказать речь идет о церкви то и религиозность присутствует все это идет в совокупности синтеза с жанровой живописью, т.е. полотно отразило все моменты жизни того времени.

Так и появляется новое историко-бытовое произведение, где картина мира прошлого становится понятной и живой. Эти два жанра выявляли острые проблемы общества, переживания и важные знаковые события. Все изображалось именно так как оно существовало в жизни того времени.



К.А. Савицкий. Беглый. 1883, холст, масло. ГТГ

Художники-передвижники посредством реалистического метода всесторонне и глубоко отображали в своих произведениях современную им народную жизнь России. Может быть, поэтому ведущим в их творчестве был бытовой жанр (В. М. Максимов, К. А. Савицкий, В. Е. Маковский, И. Е. Репин и др.). Важное место занимало у них так же и портретное искусство, отличающееся глубиной и точностью социально-психологических характеристик (И. Н. Крамской, Н. А. Ярошенко и др.). Особо следует отметить многофигурный социальный портрет («Бурлаки на Волге» И. Е. Репина, «Косцы» Мясоедова и др.). В пейзажных работах художники-передвижники обращались к образам и мотивам родной природы, с удивительной достоверностью показывая её многообразие и поэтическое обаяние (А. К. Саврасов, И. И. Левитан, И. И. Шишкин, А. И. Куинджи и др.). Они создавали картины, проникнутые глубокими патриотическими чувствами, которые выражаются не в высоких абстрактных лозунгах, в искреннем любовании Родиной. Многие произведения передвижников посвящены образам устного народного творчества и эпоса (В. М. Васнецов и др.).

Константин Аполлонович Савицкий (25 мая [6 июня] 1844, Таганрог — 31 января [13 февраля] 1905, Пенза) — русский жанровый живописец, академик, действительный член [Императорской Академии художеств](#), член Товарищества передвижных художественных выставок, педагог, первый директор Пензенского художественного училища имени Н. Д. Силивёрова.

Художники, которые входили в российское Товарищество передвижных художественных выставок, обращались к изображению не только повседневной жизни народа России, её природы, но и социальных конфликтов, обличали общественные порядки. Многие картины передвижников посвящены русской истории (К. А. Савицкий, В. И. Суриков и др.). Эти произведения отмечены поразительной глубиной исторического познания прошлого. Их проникновенный драматизм не может никого оставить равнодушным. Передвижники также показали борьбу народа за социальную справедливость и национальное освобождение, красоту, силу и мудрость трудового человека. Своим творчеством художники-передвижники внесли существенный вклад в широкое общедемократическое движение эпохи, в борьбу прогрессивных сил

российского общества против пережитков крепостничества в царской России. Неудивительно, что передовая часть общества поддерживала движение передвижников. На протяжении 70–80-х гг. XIX века организация передвижников становилась всё более крепкой, росли её популярность и авторитет у широкой публики. Их творчество совершенствовалось и углублялось.

Бытовой жанр у передвижников всегда имел информативное и дидактическое значение, поскольку наиболее тесно был связан с процессами, происходившими в русской культуре и общественной жизни в целом. Бытовая картина позволяла выражать социально-критические умонастроения, насыщая художественное творчество темами и мотивами демократического толка. Она несла в себе сведения о типичных ситуациях современного общественного бытия (и прошлых времен, если речь шла об историко-бытовой картине), поэтому обладала определенным исследовательским пафосом. Художник с готовностью перевоплощался в этнографа, не уклоняясь при этом и от функций земского статистика, фиксирующего данные о повседневной жизни народа.

Применительно к живописи позднего реализма приходится говорить о некоторых неизбежных модификациях стиля и содержания, позволяющих отделить его от весьма влиятельного реализма 1860–80-х годов, к авторитетности которого постоянно апеллировали традиционалисты из младших передвижников.



С.А. Коровин. «В дороге» (1902, ГТГ)

Они не стремились намеренно что-то менять, однако изменения происходили подспудно, помимо их воли. В построении живописной формы вектор развития вел к завоеванию более яркой, насыщенной и богатой колористической гаммы; утверждались такие приемы, как открытый мазок с широкой работой кистью, цветовая лепка объемов вместо тональных переходов внутри одного цвета и светотеневых градаций; в силуэтах стали доминировать плавные, струящиеся линии; композиция строилась как асимметричная или центробежная, нередко с динамичным срезом фигур или предметов краем холста. Иногда фигуры подвергались умеренной стилизации, уплощались, теряя материальность, и разрабатывались скорее графически, нежели живописно: так, на картине С.А. Коровина «В дороге» (1902, ГТГ) стилизованность отмечается «в подчеркнутой худобе, вытянутости некоторых изображенных фигур, в иконописном характере голов», заставляющем вспомнить о церковной живописи рубежа XIX–XX веков. Все это, за

вычетом элементов архаизации и поисков национального стиля, как в приведенном примере, является данью «новому искусству», то есть импрессионизму и модерну, активно вытеснявшим реализм. Последний, однако, в изменившихся условиях художественной жизни, при мощном воздействии со стороны новых направлений, не собирался легко сдавать свои позиции. Непростое сосуществование с другими течениями усиливало потребность в самосознании, заставляло предпринимать такие художественные поиски, которые далеко не всегда правомерно считать уступкой творческим противникам. Заимствование у «соседнего» направления отнюдь не всегда оборачивалось «гибридом», смешением элементов разного образного языка. По нашим наблюдениям, реализм имел запас прочности в том, что касается модификаций в собственных границах – внутренних изменений вопреки деформирующим контактам извне и в ответ не только на них, но и на менявшийся характер окружающей реальности.

В приемах композиционного построения реалистической картины обозначилась, к примеру, тенденция к укрупнению фигур переднего плана, что влекло за собой иные, чисто живописные решения моделировки и фактуры. Персонажи, изображенные со спины, тоже характерная примета многих живописных произведений позднего реализма. Часто встречается затемненный интерьер, в котором теряется четкость очертаний фигур. Нередки работы, в которых большое внимание уделяется проблеме солнечного освещения, разрешаемой, однако, не совсем так, как у импрессионистов. К признакам кризисных явлений в поздней передвижнической живописи исследователи относят пластическую «недооформленность», потерю ясности, отчетливости, материальности объемов, зачастую неопределенные характеристики персонажей и вялый колорит.



А.Е.Архипов. Прачки. Абрам Ефимович Архипов (15 [27] августа 1862 — 25 сентября 1930) — русский художник-живописец, передвижник.

Весьма распространенный мотив поздне реалистического бытового жанра – это пребывание в бездействии и в состоянии созерцания. С 1890-х годов бытовая картина понемногу перестает концентрироваться на фабуле, которая ранее стягивалась в один момент драматургически выверенной мизансцены, дающей представление о том, что предшествовало изображенному моменту и что за ним последует. В бытовом жанре позднего передвижничества время теряет свою стремительность, активность. Нередко предпочтение отдается неподвижным фигурам долго длящемуся эмоциональному состоянию. Иногда такое решение позволяет объединить элементы бытового жанра и пейзажа, сделав главным содержанием картины единство людей и природы, когда человек будто прислушивается к ней, невольно настраиваясь на ритм ее жизни: таковы картины А.Е. Архипова «Обратный» (1896, ГТГ), «Лед идет» (1895, Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина), С.А. Виноградова «Город Курск» (1891, Серпуховский историко-художественный музей), Л.В. Попова «Луга затопило» (1908, Оренбургский областной музей изобразительных искусств), А.С. Степанова «Журавли летят» (1891, ГТГ), «На Волге» (1897, Самарский областной художественный музей). В них отображена ситуация вынужденного или желанного бездействия, когда можно подумать о своем или вкушать сладость отдыха, которую не может пересилить даже извечная крестьянская тревога, связанная с заботами о благополучии.

Но иногда бездействие оборачивается томительной тоской или чувством безысходности, как в работе Н.А. Касаткина «Жена заводского рабочего» (1901,

Одесский художественный музей), А.М. Корина «Больной

художник» (1892, ГТГ), В.Н. Мешкова «Тяжелая дума» (1897, ГТГ) и «Ослепший художник» (1898, ГРМ), К.А. Савицкого «Инок» (1897, Пензенская областная картинная галерея им. К.А. Савицкого). Невеселые размышления – сквозная тема живописи рубежа XIX–XX веков, порождавшая весьма схожие произведения, которые составляли значительную часть на выставках ТПХВ, Товарищества южнорусских художников, Санкт-Петербургского общества художников и проч. Было много авторских реплик и невольных пересечений. У К.К. Костанди, члена ТПХВ и ТЮРХ, есть две картины, очень схожие по мотиву и образному решению – «Тихий вечер» (1896) и «Цветущая сирень» (1902, обе – Одесский художественный музей). Полотно «Курсистка» (1906) А.М. Корина, где персонаж погружен в свои непростые раздумья, перекликается с картиной «Тяжелая дума» Ю.Р. Бершадского, украинского экспонента ТПХВ (1906, Одесский художественный музей). К группе произведений, объединяемых мотивом бездействия, фактически принадлежат и картины, изображающие приятное домашнее времяпрепровождение за трапезой, беседой, играми или музицированием – в обстановке, характерной для разных социальных слоев. Назовем картину Н.А. Касаткина «В рабочей семье» (1890-е, ГРМ), а также А.Л. Ржевской «Веселая минутка» (1897, ГТГ), Л.В. Попова «Жених» (1904, Оренбургский областной музей изобразительных искусств), В.Е. Маковского «Засиделись» (1910, Самарский областной художественный музей): все они и многие другие представляют собой интерьерные композиции. Популярным был и сюжетный мотив отдыха в саду, открывавший богатые возможности для пленэрной живописи: таковы картины «В саду. (Чаепитие)» Л.В. Попова (1911, Оренбургский областной музей изобразительных искусств), «На даче. Полдень» К.К. Костанди (1892, Одесский художественный музей), «Дачники» В.Н. Мешкова (1906).



*Корин А.М. Опять провалился.
1891, холст, масло*

Алексей Михайлович Корин (16 марта 1865 г. Палех — 13 февраля 1923 г. деревня Марьино Тверской губернии) — русский художник, член

Товарищества Передвижных Художественных выставок, профессор Московского Училища живописи, ваяния и зодчества.

В период 1890–1910-х годов в передвижническом бытовом жанре преобладает изображение частной, домашней жизни, с раскрытием семейных взаимоотношений (работы В.Н. Бакшеева, В.Е. Маковского, С.Д.



Милорадовича). Часто героями произведений становятся дети (специалисты в этом «поджанре» – Н.П. Богданов-Бельский, К.В. Лемох, В.Е. Маковский, Э.Я. Шанкс). Вместо «обличения» и сатиры господствует добродушный юмор, свойственный комедии положений, а не нравов: так, в сценке, запечатленной В.Е. Маковским, «Деспот семьи. (Семья художника)» (1893, Национальный музей искусств Азербайджана им. Р.М. Мустафаева, Баку), утешать кричащего младенца бросаются все домочадцы. Нередко обыгрывается любовная коллизия, как правило, не подразумевающая глубоких чувств и драматических ситуаций. Большое распространение получает однофигурная композиция – нечто среднее между жанровой картиной и портретом (К.В. Лебедев, «Бедная», 1905; П.А. Нилус, «По знакомым», 1892, частное собрание). В таких работах стремление описать социально-психологический тип может оборачиваться равнодушно-ироничным отношением к «человеческой мелюзге», хотя в лучших образцах приводит к созданию многогранных, живых и не стареющих со временем образов.

Н.Богданов-Бельский. У дверей школы. 1897

Николай Петрович Богданов-Бельский (8 [20] декабря 1868, д. Шитики, Смоленская губерния — 19 февраля 1945 года, Берлин) — русский художник-передвижник, действительный член Императорской Академии художеств, председатель Общества имени Куинджи.

Особенно распространенный мотив, позволяющий объединить в одну группу значительное число работ, – это обида, переживание своего унижения или попрания интересов, глумление сильного над слабым. Источник зла отныне перестает возникать в виде безличных общественных установлений или безжалостной судьбы – он персонифицирован со всей определенностью. За конфликтом, породившим обиду, могут стоять не слишком далеко идущие причины, но чем она мельче, тем острее на нее реакция действующих лиц и подразумеваемого зрителя. Из передвижнической картины все труднее вычленишь нравственную максиму, и потому изображенный конфликт становится чрезвычайно досадным, надрывающим душу. Такие столкновения неизбежны, утверждает художник, и дело не в болезненном состоянии общества, а в

пороках самой человеческой природы. Если в картине С.А. Коровина «На миру» (1893, ГТГ) эмоции персонажей все-таки связаны с социальной проблемой – речь идет о расслоении деревни, – то некоторые «домашние» сцены передвижников обыгрывают конфликты удручающе повседневного характера. Это и «Новичок» И.П. Богданова (1893, ГТГ), где ругают мальчика-подмастерье, и работы Н.А. Касаткина «Соперницы» (1890, ГТГ), «Кто?» (1897, ГТГ), развивающие тему ревности, а также «Клевета» (1893, ГРМ), где изображена семейная ссора за столом, с которой перекликается сюжет картины «Житейская проза» В.Н. Бакшеева (1892, ГТГ). Если в сопоставимых по жанру и тематике картинах более раннего времени, особенно 1860-х годов, любое событие частного характера получало статус обобщения, становясь поистине историческим фактом русской жизни, то на исходе столетия зрителя поражала именно заурядность происходящего. Подобные картины заставляли осознать, что в будничной привычности зла, способного стать столь тривиальным, коренится его страшная разлагающая сила.

Небольшую, но впечатляющую группу произведений у поздних передвижников составляют картины, в которых налицо стремление к изображению сильных страстей с отказом от передачи душевной умиленности, которая стала подчинять себе позднепередвижнический жанр. В число таких полотен с открыто импульсивными действиями персонажей входят «Атака завода работницами» (1906, Государственный центральный музей современной истории России, Москва) и «Арестантки на свидании» (1899, Эстонский художественный музей, Таллин) Н.А. Касаткина, цикл С.В. Иванова, посвященный событиям 1905 года, многие из поздних произведений И.Е. Репина («Дуэль», 1896, частное собрание, Нью-Йорк, вариант: 1896-1897, ГТГ; «17 октября 1905 года», 1907, 1911, ГРМ). Своего рода повышение эмоционального градуса изображаемой сцены влекло за собой и корректировки художественной формы. Границы реалистической изобразительной системы подвергались проверке на прочность, поскольку художник оказывался в «ситуации ножниц»: передача эмоционального накала сцены требовала соответствующего обострения изобразительных приемов, но поскольку разрыва с реалистическим канонам, перехода к экспрессионистским средствам (чисто живописным, как это демонстрирует немецкий экспрессионизм) не происходило, то приходилось довольствоваться несколько странной, неестественной экзальтацией вполне реалистичных персонажей. Среди передвижнических картин, предметом изображения в которых стали резкие душевные движения, шедевров, пожалуй, и не найти, но они интересны как свидетельства того, что художники ощущали потребность в большей экспрессивности изобразительного языка. Чаще ее удавалось добиться не путем форсирования жестикюляции или искажающей лицо мимики, а с помощью лаконичного силуэта, объединяющего всю композицию: так, знаменательным сопоставлением представляются две работы С.В. Иванова – его не вполне зрелая, построенная на гротескной мимике картина «1905 год. Митинг 18 октября» (1905, ГТГ) и полотно «Расстрел» (1905, Государственный центральный музей современной истории России, Москва), где модным выразительным эффектом стало противопоставление лаконичных контуров и больших незаполненных плоскостей.

Основная проблема интерпретации передвижнического жанра – это вычленение его

нравственного и общественного содержания. «Идейность» как неотъемлемая составляющая искусства реализма не была изобретением советской художественной критики. Истоки нравственно-дидактического и публицистического подхода к искусству лежали идеологии народничества и толстовства. Народничество оформилось позже, чем эстетика реализма, но оказалось способным быстро подчинить ее своим интересам. К концу века народничество, утратив свой радикализм 1870-х годов, пропитало либеральными идеями широкие слои «образованной публики». В общественной жизни России либеральное народничество неуклонно набирало вес – в таком духе мыслила значительная часть интеллигенции, никак не относясь при этом к революционно настроенным кругам.

Знаком сочувствия народничеству у поздних передвижников является уже сама демократическая тематика. Изображается в узком смысле «народ» – мелкий сельский и городской люд. Представлены и более высокие социальные слои, но посвященные им картины выглядят менее ясными по своему литературному содержанию, вплоть до бессюжетности. Простонародные образы остаются наиболее яркими. Накал социальной критики в этот период снижается, но не она является критерием связи художественного произведения с народнической идеологией. Более важной представляется разработка социально-психологического типа. Порой и она отступает перед иными художественными задачами, особенно под воздействием импрессионизма и «пейзажизации» жанра, но все же остается важной проблемой передвижнического искусства, одной из его основ.

Значительным фактом общественной, философской и религиозной мысли конца XIX – начала XX века было толстовство, и оно не могло не отразиться, хотя бы косвенно, на традиционалистской живописи, в которой оставалась весомой этическая составляющая. Среди интересующих нас художников толстовцами были Н.А. Касаткин и Н.В. Орлов. В трактате «Что такое искусство?» (1897) Л.Н. Толстой, как известно, отвергает изошренное профессиональное художественное творчество, обслуживающее господствующие классы, каким является практически все европейское искусство Нового времени. Настоящее же искусство, по мнению Толстого, выражает общечеловеческие идеи языком, понятным каждому. Оно обязано служить нравственному совершенствованию, и потому самодовлеющая красота ему не нужна. Главное в искусстве – христианская любовь, добро и правда. Не пробуждая в человеке лучшие чувства, а лишь даря наслаждение, искусство превращается в бессмысленную и вредную забаву. В своем трактате Толстой приходит к следующему выводу: «Искусство должно сделать то, чтобы чувства братства и любви к ближним, доступные теперь только лучшим людям общества, стали привычными чувствами, инстинктом всех людей. Соединяя же всех самых различных людей в одном чувстве и уничтожая разделение, всенародное искусство воспитает людей к единению, покажет им не рассуждением, но самую жизнь радость всеобщего единения вне преград, поставленных жизнью.

Духом толстовства пронизана довольно наивная картина Н.А. Касаткина «Дагомейки в Зоологическом саду» (1903, частное собрание, Киев), проповедующая причастность

людей всех рас простым человеческим чувствам. На картине изображается, как несколько негритянок с детьми показывают в соответствующем антураже быт африканской деревни посетителям зоосада. Одна из них потянулась через барьер, чтобы поцеловать маленького ребенка прогуливающейся знатной дамы. Одновременно с романом Толстого «Воскресение» появилась созданная Касаткиным в творческом соревновании (а скорее – творческом тандеме) с писателем большая (197х337 см) картина «Арестантки на свидании». О стремлении подчинить



Касаткин. Арестантки на свидании.
1899

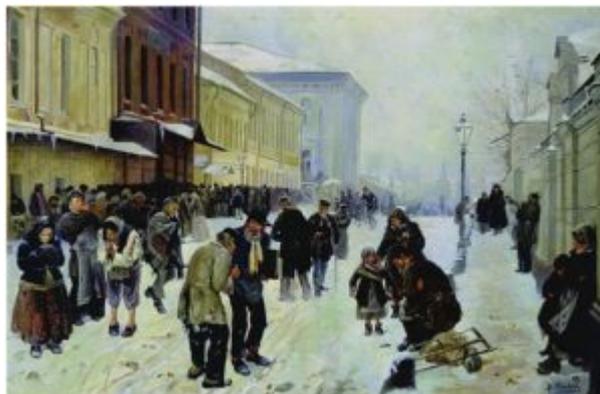
видимые формы эмоциональному содержанию картины, не ограничиваясь «первым впечатлением» от натуры, свидетельствует трактовка отдельных фигур и общая композиция. Публика, однако, весьма прохладно отнеслась к этому интуитивно «экспрессионистскому» поиску художественной формы, не подчиненной только натурному впечатлению. Рецензент журнала «Искусство и художественная промышленность» с огорчением отмечал, что «у центральной фигуры, в отчаянии поднявшей руки кверху, последние необыкновенно длинны, с непомерно широкими ладонями...». Необычно решено у Касаткина и освещение: один поток света прорывается через зарешеченные окна, обрисовывая силуэты женщин и сгущаясь каким-то туманом вверху под сводами коридора, другой поток льется спереди справа. Зритель видит арестанток через сетку, занимающую почти все картинное поле, ощущая себя, таким образом, одним из посетителей, пришедших на свидание. Пустое пространство на переднем плане предназначено для тюремных надзирателей, следящих за порядком. Поражает смело реализованный контраст между эмоционально взвинченной толпой арестанток и жестким геометризмом композиции, подавляющим эту живую массу: ромбовидный узор сетки, от которого рябит в глазах, перекрестье двух деревянных балок, механический ритм зарешеченных двойных окон рождают ощущение тупой, непреодолимой силы.

Обозреватели передвижных выставок, довольно хлестко порицая живописные достоинства ряда жанровых картин, дружно отмечали, что эти произведения «спасает» и делает ценными для аудитории выражение в них любви к человеку, симпатии к его повседневным поступкам, эмоциональным реакциям, если не сказать повадкам, ко

всему будничному и незамечательному, воспеть которое – в конечном счете долг гуманизма. Конфликтные ситуации, коренящиеся в общественных неурядицах, для дореволюционного критика,

естественно, не становятся критерием художественности произведения, хотя, как правило, и не отталкивают его. Еще один важный критерий оценки – «верность» и «типичность» персонажей и сюжета в целом.

В XX веке вместе с укреплением позиций модернистского искусства, отринувшего предшествовавшую художественную систему, под удар была поставлена и сопряженная с нею культура чувств. Уже в начале века авангардное искусство буквально вытравливало из эстетической сферы приверженность обыденным и «мелодраматическим» эмоциям, свойственным любому человеку, – достаточно упомянуть хотя бы манифесты футуристов. Спор о «человеческом» в искусстве, о правомерности изображения «наличного бытия», естественно, приобрел особенную остроту на этапе становления модернизма. Самым известным, пожалуй, выступлением против старого искусства – искусства, внимательно исследовавшего бытовые стороны окружающей действительности, призывавшего к сопереживанию и сочувствию, – стала работа Х. Ортеги-и-Гассета «Дегуманизация искусства» (1925). В ней утверждалось, что интерес к искусству как таковому и к предмету художественного изображения несовместимы: «Пусть читатель вообразит, что в настоящий момент мы смотрим в сад через оконное стекло. Глаза наши должны приспособиться таким образом, чтобы зрительный луч прошел через стекло, не задерживаясь на нем, и остановился на цветах и листьях. Поскольку наш предмет – это сад и зрительный луч устремлен к нему, мы не увидим стекла, пройдя взглядом сквозь него. Чем чище стекло, тем менее оно заметно. Но, сделав усилие, мы сможем отвлечься от сада и перевести взгляд на стекло. Сад исчезнет из поля зрения, и единственное, что остается от



В. Маковский. «Ночлежники», 1889

него, – это расплывчатые цветные пятна, которые кажутся нанесенными на стекло. Стало быть, видеть сад и видеть оконное стекло – это две несовместимые операции: они исключают друг друга и требуют различной зрительной аккомодации». Получается, что в «новом» искусстве – искусстве модернизма – существенным становится лишь сам по себе способ передачи реальности, так сказать, оптическое устройство, посредством которого художник взирает на мир. Объект восприятия при этом превращается, по логике Ортеги-и-Гассета, в произвольный образчик, на примере которого можно продемонстрировать трансформирующие возможности искусства.

Судьба реалистического искусства в XX веке напрямую зависела от того, как в культуре в целом решался вопрос об эмпатии. В отношении бытового жанра он стоял еще острее, так как предполагал наличие персонажей и хотя бы простейшую сюжетную завязку. Художник-реалист уже на стадии замысла делал расчет на узнавание ситуации, которую хотел изобразить: он припоминал аналогичные эпизоды из собственной или чужой жизни, сопоставлял их с примерами из художественной литературы и публицистики, делал вывод о характерности данной ситуации для определенной социальной среды, определял нравственный облик действующих лиц, давая моральную оценку их поведения в представленных обстоятельствах. Живопись позволяла выйти наружу чувствам, которые человек когда-то испытывал ранее и сохранил в памяти, тем душевным движениям, которые равно способны проявиться и в жизни, и при осмотре выставки. Это могла быть симпатия к детям («беспроегрышная» тема для всех европейских салонов), сочувствие бедности, любование красотой и силой человека, возмущение несправедливостью, грубостью и ложью, короче – все, что требовало сопереживания персонажу, попавшему в трудную ситуацию.

Владимир Егорович Маковский (26 января (7 февраля) 1846, Москва — 21 февраля 1920, Петроград) — русский художник-передвижник, живописец и график, педагог, мастер жанровой сцены; академик (1873), действительный член Петербургской Академии Художеств (1893).

Возможность такого сопереживания обусловлена тем, что художник и зритель одинаково смотрят на события общественной и частной жизни. В некоторых случаях ожидаемая реакция строится на самых простых, общечеловеческих эмоциональных особенностях (случай любования изображенными детьми или животными). В других ситуациях подразумевалась причастность обоих – живописца и посетителя выставки – к той трудноопределимой «гуманистической оппозиции», которая разделяла идеи,

способные иногда обернуться и неблагонадежностью. Так появлялись произведения, в которых затрагивалась тема пороков общества, но все же высказывалась надежда на возможность его преобразования в духе любви к человеку и человечеству. Подобного рода произведения как раз и называли долгое время «идейными», но им скорее подходит определение «протестных», поскольку объединяющей идеей передвижнического реализма было выражение настроений более емких и многоплановых, более широких, чем точечная критика общественных установлений. Именно эта идея не позволила реализму исчезнуть под напором новых художественных течений и устойчиво занимать свою, причем немалую, часть жизненного пространства искусства, она возрождалась всякий раз, когда казалась уже отброшенной. Имя этой идее – любовь к человеку. Реализм смог продолжить свое существование, поскольку его приверженцам «ничто человеческое не было чуждо», он остается жив, пока идея любви к человечеству не оборачивается пустыми декларациями и окружающий мир, несмотря на темные пятна, представляется безусловной ценностью – ценностью, требующей бережного обращения, вызывающей благодарность и несущей в себе любовь к жизни.

Литература:

1. Самохин А. Бытовые образы в живописи позднего передвижнического реализма // Искусствознание. – 2013. – №. 1-2. – С. 384-403.
2. Жарина Е. С., Ярошук Д. В. Жанровые тенденции в развитии русского искусства второй половины 19 века, к проблеме взаимодействия исторического и бытового жанров // Научная инициатива иностранных студентов и аспирантов российских вузов: сборник докладов IX Всероссийской научно-практической конференции, Томск, 24-26 апреля 2019 г.—Томск, 2019. – 2019. – С. 283-286.
3. Пин В. Вклад художников-передвижников в становление реализма как новой системы мировоззрения в искусстве XIX века // Гуманитарный вектор. Серия: Философия, культурология. – 2014. – №. 2 (38).
4. Громов Ф. Ю. Бытовой жанр второй половины XVIII века: русско-французские художественные связи // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2016. – №. 4 (29).

Автор: Екатерина Орлова