

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное агентство по образованию
Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова

Н.С. Велитченко

Изобразительное искусство и общественная жизнь России во второй половине XIX века

Текст лекций

*Рекомендовано
Научно-методическим советом университета для студентов,
обучающихся по специальности История*

Ярославль 2008

УДК 94(47)(075.8)
ББК Т 3(2)51–7я73
В 27

*Рекомендовано
Редакционно-издательским советом университета
в качестве учебного издания. План 2008 года*

Рецензенты:

А.Г. Чукарев, д-р ист. наук, профессор кафедры философии, социологии и истории Российского государственного открытого технического университета путей сообщения;
кафедра истории и философии Ярославской государственной медицинской академии

Велитченко, Н.С. Изобразительное искусство и общественная жизнь России во второй половине XIX века: текст лекций / Н.С. Велитченко; Яросл. гос. ун-т. – Ярославль : ЯрГУ, 2008. – 68 с.

Предназначено для студентов, обучающихся по специальности 030401 История (дисциплина «Изобразительное искусство и общественная жизнь России во второй половине XIX века», блок ДС), очной формы обучения.

УДК 94(47)(075.8)
ББК Т 3(2)51–7я73

© Ярославский государственный университет им. П.Г. Демидова,
2008

Введение

Царствование императора Александра Второго (1855 – 1881) вошло в историю России под именем эпохи «Великих реформ». Освобождение крестьян, глубокие преобразования в области просвещения, местного самоуправления, суда, смягчение цензурного гнета создали совершенно иную социальную атмосферу, способствовавшую «раскрепощению» активности образованной части общества.

«Оттепель», как называли современники первые годы царствования Александра Второго, позволила достаточно широко обсуждать самые насущные общественные проблемы. Впервые и совершенно неожиданно для правительства одной из наиболее горячо обсуждаемых стала проблема роли и места искусства в обществе.

До середины XIX века эта тема не была предметом сколько-нибудь существенного внимания критиков и самих деятелей искусства. В государстве, где существовала строгая сословная структура, культура дворянская и культура крестьян или городских слоев населения имели очень мало точек соприкосновения. Собственно, под культурой первой половины XIX века мы подразумеваем культуру именно дворянскую, созданную по преимуществу дворянами и для дворян.

Это не значит, что дворянская культура не несла в себе гуманистического начала или не имела активного воспитательного воздействия. Напротив, вся идеология российского Просвещения еще со второй половины XVIII века была пронизана уверенностью в том, что образование, науки, искусства являются мощным средством в воспитании идеального гражданина и создании гармоничных отношений в обществе. В качестве эталона для воспитания возвышенных чувств и героических поступков деятелями искусств предлагались сюжеты античных авторов, народного эпоса различных стран и народов, героических событий российской истории. Однако созданные на их основе произведения оказывались большей частью или недоступны, или непонятны неподготовленному зрителю.

XIX век принес с собой новые социальные, экономические, нравственные проблемы, которые могли и должны были стать предметом рассмотрения не только учеными и общественными деятелями, но и художниками, использовавшими специфические, только им доступные методы.

Жаркие споры о месте искусства развернулись во второй половине 1850-х годов в связи с общим потеплением обстановки в стране и широко обсуждавшимся скорым освобождением крестьян. Они сопровождались появлением теории, утверждавшей, что искусство является не только воспитательной, но и реальной преобразовательной силой.

Главным идеологом этой новой теории стал Н.Г. Чернышевский, защитивший в мае 1855 года в Петербургском университете магистерскую диссертацию «Эстетические отношения искусства к действительности».

Защита проходила в форме публичного диспута и вызвала в аудитории настоящий ажиотаж. Автор обратился к деятелям искусства с призывом: «Говорите о жизни и только о жизни..., а если люди не живут по-человечески, учите их жить, рисуйте им картины жизни хороших людей и благоустроенных обществ» [20]. Диссертация заканчивалась выводами, которые в тот момент времени звучали крайне необычно и по-новому объясняли предмет и предназначение искусства. Автор утверждал, что «прекрасное» есть сама жизнь, и воспроизведение жизни во всем ее многообразии является главным общим признаком искусства. Чернышевский подчеркивал, что произведения искусства должны объяснять жизнь и даже выносить приговор о явлениях жизни.

Нетрудно заметить, что теоретические искания Н.Г. Чернышевского находились в русле тех нравственных исканий, которые уже были свойственны, например, русской литературе в лице лучших ее представителей, таких как Толстой и Достоевский. Идея, что называется, «витала в воздухе» и, будучи высказанной публично, породила новую волну мнений и суждений по вопросу, который неожиданно приобрел общественную значимость.

Несомненно, взгляды Н.Г. Чернышевского оказали существенное влияние на формирование такого важного для истории

русской культуры стилистического направления, как реализм и дали толчок для дальнейших дискуссий и более радикальных точек зрения.

Так, сотрудник Чернышевского по «Современнику» М. Михайлов требовал, чтобы искусство носило ярко выраженный современный и национальный характер. Он призывал художников быть гражданами своей страны и своего времени, а не какими-то идеальными космополитами без роду и племени. Михайлов считал, что предметом их искусства должен быть человек, а не халаты, которые он носит, чтобы их вдохновляла жизнь, а не сказочный мир.

Н.П. Огарев в статье «Памяти художника», посвященной Александру Иванову, обратился к молодым художникам с призывом вносить в искусство и общественные страдания, и все элементы «живой общественной жизни», а также призывал их найти в себе силу проклятия по отношению к старому гибнущему миру. В статье Огарева содержалась еще одна актуальная для того времени идея – идея народности искусства, искусства о народе и для народа.

Можно с уверенностью сказать, что призыв Огарева был равнозначен «объявлению войны» и старому миру, и старому искусству.

Таким образом, развитие отечественной живописи в пореформенной России происходило в ожесточенных идеологических спорах, но именно это и интересно профессиональному историку, смотрящему на художественные полотна не просто как на произведения искусства, но и как на своеобразный исторический источник, отражающий специфику своего времени.

Наиболее полно атмосферу эпохи передают бытовая и историческая живопись второй половины XIX века. Именно они находятся в центре внимания данного лекционного курса.

Тема I. Жанровая живопись и социальные проблемы российского общества в пореформенный период

Бытовая, или жанровая, живопись художников-реалистов с наибольшей достоверностью воспроизводила интересные для историка подробности повседневной жизни обычных людей, а также почти документально фиксировала наиболее острые проблемы, волновавшие в тот период российское общество.

Лекция 1. Творчество Василия Григорьевича Перова (1833 – 1882)

Василий Григорьевич Перов – крупная фигура в истории отечественного искусства XIX века, педагог, член «Товарищества передвижных художественных выставок».

В.Г. Перов вырос в провинции в многодетной и нуждавшейся дворянской семье. Статус незаконнорожденного многое предопределил в его судьбе и взглядах на жизнь.

Профессиональное образование В.Г. Перов получил в Московском училище живописи, ваяния и зодчества в 1852 – 1861 годах.

Перов оканчивал училище в числе лучших учеников, а потому получил право участвовать в конкурсе Академии художеств на Большую золотую медаль, победа в котором давала существенные привилегии и раскрывала перед молодыми художниками серьезные перспективы: возможность получить бесплатную мастерскую, стажировку в лучших художественных академиях Европы и посещение знаменитых музеев за счет Академии.

Академия художеств в ту пору переживала период определенной демократизации. В 1859 году был введен новый устав Академии. Больше внимание стало уделяться преподаванию общеобразовательных предметов. Претенденты на золотые медали могли сами определять темы для конкурсных программ, а «низший» в иерархии жанров, бытовой, приобрел равные с другими права.

В этих условиях смогла появиться самая новаторская, обличительная картина русской бытовой живописи 1860-х годов – «Сельский крестный ход на Пасхе» (1861). Правда, судьба картины оказалась сложной. Совет Академии нашел оскорбительным предложенную Перовым трактовку сюжета как пьяного шествия. Автору пришлось написать для участия в конкурсе другое произведение – «Проповедь на селе», которое и получило золотую медаль Академии. Однако в том же 1861 году В.Г. Перов продолжил работу над «Сельским крестным ходом...» и представил картину на выставке «Общества поощрения художников». Работа вызвала большой интерес, равноценный крупному общественному скандалу. По распоряжению властей она была снята с выставки, но почти сразу же куплена П.М. Третьяковым, заметившим талант и честность художника.

В этом произведении нашел отражение очень характерный для этого переломного времени процесс – рост общественного недоверия к церкви как к институту, не выполняющему свой главный долг – содействовать нравственному просвещению народа, помогать сирым и убогим. Этот процесс получил название религиозного индифферентизма и был наиболее распространен в определенных кругах русской интеллигенции. Сама церковь с озабоченностью констатировала, что ежегодно растет число людей, в течение года ни разу не явившихся к исповеди и причастию. Представленная В.Г. Перовым картина еще более привлекала внимание к этой непростой и крайне неудобной для церкви ситуации.

В работе «Сельский крестный ход на Пасхе» весьма органично слиты жизненное правдоподобие конкретной сцены и серьезное обобщение, содержащее идейно-эстетическую полемику с укоренившимися представлениями о границах дозволенности «низких» сюжетов в искусстве.

В трактовке Перова отупевшие от вина участники пасхального шествия бездумно и равнодушно исполняют ритуал, не сознавая убожества и кощунственности сложившейся ситуации. Горькие мысли и чувства Перова обращены здесь к судьбе народа. Но не случайно картина у современников получила название «Попы». Действительно, изображенные на полотне пьяные священ-

ники выделены сюжетно и композиционно, а их характеристики наиболее беспощадны. «Духовные пастыри» огромной и неграмотной крестьянской массы выступают у Перова как носители косности и порока, предавшие забвению нравственные заповеди христианского учения.

Антиклерикальный настрой художника носил весьма устойчивый характер, что нашло воплощение, помимо «Сельского крестного хода на Пасхе», еще в двух полотнах, явно имевших целью привлечь внимание общества к обозначенной проблеме.

В небольшом полотне «Чаепитие в Мытищах, близ Москвы» (1862), В.Г. Перов изобразил румяного, самодовольного, одетого в шелковые одеяния и путешествующего с бархатным саквояжем, расшитым золотом, священнослужителя явно нерядового ранга. Он равнодушно взирает на просящего милостыню одноногого солдата и его одетого в ветхую одежку сына. Прислуживающая священнику женщина с негодованием отгоняет попрошаек.

Современникам Перова было совершенно очевидно, что картина носит обличительный характер, тем более, что исторический контекст был абсолютно понятен. Россия только что с позором проиграла Крымскую войну. Казна была пуста, и некому было позаботиться о тысячах отставных инвалидов, героически сражавшихся в Севастополе, а теперь одиноко бродящих по стране в поисках подаяния. Церковь же предпочитала не видеть этой проблемы.

Еще одна картина, посвященная той же теме, – «Трапеза», завершенная художником в 1876 году. В центре ее – богато «разговляющаяся» после длительного поста монастырская братия, не замечающая женщины с детьми, униженно просящей подаяния.

Закономерно, что эти произведения, написанные в разное время, но объединенные одной идеей, подвергались жесткому осуждению со стороны официальной критики. Но у Перова нашелся очень сильный и авторитетный защитник – крупнейший художественный критик В.В. Стасов. В одной из своих статей он писал о Перове следующее: «Настроение Перова было глубоко серьезное. Он мало был склонен расплываться в красивых и сладких ощущениях, он был полон негодования на то, что видел, его волновали до корней души целые толпы русских типов и

личностей, постоянно везде стоявшие около него, его потрясали сцены и события, около которых слишком многие проходят не замечая.

У него натура была одной породы с Гоголем, у него были тоже две главные ноты: юмор и трагедия. Он столько же мало был способен, как Гоголь, рисовать условную смазливость людей и жизни, спокойно прославлять красоту и благополучие. У него и люди, и сцены, и лица, и тела были живые копии с того, что в самом деле есть на свете. Ни нравоучительности, ни фельетонного легкого смеха у него... не было. Все у него было, особенно в первые годы, строго, важно, серьезно и больно кусалось» [12].

В конце 1864 года Перов уехал на стажировку за границу как победитель академического конкурса и работал в Париже под руководством мастера бытовой живописи Тассара. Однако, не пробыв всего положенного срока, обратился с письмом в Академию художеств, в котором просил разрешения вернуться досрочно, «чтобы разработать бесчисленное количество сюжетов как в городской, так и в сельской жизни нашего отечества». Разрешение было получено, и уже в первые два года появилась целая серия картин, явившихся сильнейшим живописным воплощением социальной атмосферы того времени.

В середине 1860-х годов трагическое звучание живописи Перова наиболее сильно. Художнику близка тема маленького человека и его социальной обездоленности, блестяще раскрытая в полотне «Проводы покойника» (1865) – одной из вершин творчества Перова. Искренность гражданского и человеческого чувства и глубокая правдивость художника нашли в этом произведении свое оптимальное выражение.

Сюжет картины необычайно скорбен и прост: молодая вдова и двое маленьких детей провожают в последний путь единственного кормильца. Потеря главы семьи ставила крестьянскую семью на грань гибели: тяжелые налоги, выкупные платежи, барщина и оброк, невозможность обработать свой клочок земли и, значит, угроза голодной смерти – вот через какие испытания придется пройти этой хрупкой женщине.

Необычайно проста и жизненно естественна композиция картины. Скорбная фигура крестьянки, изображенной со спины, не-

повторима в своей обреченности. Отныне вся ее жизнь будет похожа на жизнь этой измученной непосильным трудом клячи. Без всякого нажима художник сильнейшим образом воздействует на чувства зрителя. В большой мере этому способствует эмоционально насыщенный сумеречный пейзаж, объединенный со всей сценой единым настроением. Созвучная поэзии Н.А. Некрасова картина «Проводы покойника» заняла особое место в духовной культуре 1860-х годов.

Еще больший общественный резонанс вызвала картина В.Г. Перова «Тройка» (ученики-мастеровые везут воду), законченная в 1866 году. Произведения Перова этого периода «читаются» почти как литературные произведения со своей завязкой, кульминацией и эпилогом. Многие бедные крестьянские семьи, неспособные прокормить своих детей, отдавали их в мастеровые ремесленникам в надежде, что те научат детей какому-либо ремеслу, чтобы они смогли в будущем прокормить себя. Родители ничего не платили за обучение детей, а потому в течение двух-трех лет ремесленники не учили последних, а заставляли выполнять самые грязные и тяжелые работы по дому. Дети жили впроголодь, спали на полу, и далеко не все из них доживали до взрослого возраста, погибая от непосильных испытаний, как и центральный персонаж этой картины. Сохранились свидетельства о том, как тяжело переживал художник смерть ребенка, послужившего прототипом главного героя картины.

В России пореформенного периода были тысячи таких детей. Перов сумел увидеть это опасное явление и привлечь к нему внимание общества. Впоследствии тема положения детей в стране станет предметом других произведений живописи и литературы, в частности, знаменитого рассказа А.П. Чехова о Ваньке Жукове.

В.Г. Перов придавал этой своей работе особенное значение: именно ее он представил в Академию художеств на соискание звания академика живописи.

Одной из последних трагических картин В.Г. Перова было полотно «Приезд гувернантки в купеческий дом» (1866), повествующее о непростой судьбе девушки из обедневшей дворянской семьи, попавшей в самое настоящее «темное царство». Перов в

этой картине достаточно откровенно обличает власть денег и сочувствует униженному положению умной и образованной гувернантки.

Шокирующее впечатление на общество произвели своей безысходностью работы «Утопленница» (1867) и «Последний кабац у заставы» (1868).

Однако, наряду с горькими сторонами русской жизни, Перов живо воспринимает в ней и черты «милой патриархальности». К началу 1870-х годов трагический период в творчестве Перова заканчивается, и появляется целая галерея портретов самых обычных людей, «мирно живущих по разным углам России» и занятых самыми простыми вещами: «Птицелов» (1870), «Рыболов» (1871), «Охотники на привале» (1871). Глубокая симпатия к персонажам сквозит в произведениях «Спящие дети» (1870), «Накануне девичника» (1870), «Голубятник» (1874).

Трудно согласиться с мнением В.В. Стасова, который, признавая несомненный творческий рост В.Г. Перова, все еще продолжал искать в его произведениях критическое начало. Он, в частности, писал: «Какое еще раз «темное царство» на разных ступенях русской общественной лестницы, какая коллекция людей, мертвых и бездушных ко всему в течение десятков лет жизни и зрячих только на какие-то пустяки и глупости» [12].

Стасов, вероятно, глубоко ошибался, поскольку Перов больше так и не вернулся к прежней критической манере письма. И вот тогда недавно самый преданный его защитник превратился в обвинителя: Стасов упрекал Перова в том, что тот не сумел удержаться на прежней высоте, крайне жестко критиковал его за неудачные попытки заняться исторической живописью.

Действительно, в последний период своего творчества В.Г. Перов обратился к исторической проблематике. В 1873 году, в год столетия с начала восстания под руководством Емельяна Пугачева, художник задумал написать триптих (триптих – серия из трех полотен, объединенных единым сюжетом), посвященный крестьянской войне. Первая часть его должна была изображать жизнь крестьян у помещиков, вторая – восставших, третья – расправу над помещиками. Судя по первоначальному замыслу и сохранившимся эскизам и наброскам, симпатии художника в нача-

ле работы над триптихом были абсолютно на стороне восставших. Однако под влиянием более близкого знакомства с историей бунта Перов, вероятно, резко изменил свое отношение к нему.

В результате первые две части не пошли дальше замыслов и набросочных рисунков. Третья – «Суд Пугачева» – нашла отражение в нескольких вариантах, первый из которых относится к 1873, а последний, наиболее завершенный, – к 1879 году.

В окончательном варианте почти нет народа. Пугачев показан страшным в своей слепой ярости: волчий оскал зубов и безумно выпученные глаза. Его сподвижники тоже вызывают страх или отвращение – это беглые каторжники с вырванными ноздрями, попы-расстриги, раболепные приспешники. Зато противоположный, помещичий лагерь представлен людьми, в последние минуты жизни ведущими себя мужественно и благородно.

Несомненно, художник изменил свое отношение к пугачевскому восстанию. Он больше не намерен был ни романтизировать бессмысленный и беспощадный русский бунт, ни тем более прославлять его. Шесть лет, в течение которых В.Г. Перов работал над этим произведением, вместили в себя большое количество общественно значимых событий, связанных с деятельностью революционных народников, провозгласивших себя борцами против существующей власти, за интересы крестьянства. Призывы народников к новому крестьянскому бунту, социальной революции, убийства ими царских чиновников и, наконец, новое покушение на Александра Второго, царя, освободившего крестьян от крепостной зависимости, вероятно заставили художника кардинально переосмыслить свое отношение не только к теме, но и к проблеме насилия как средства решения социальных вопросов в целом.

В.В. Стасов рассматривал изменение позиции В.Г. Перова в искусстве как идейное предательство и после смерти Перова написал о нем кощунственные слова: «...история не дается сплошь всякому, кто только вздумает за нее приняться, но именно к ней-то и обратился вдруг Перов, не имея к тому никакого настоящего дарования; по-видимому, он намерен был заниматься впредь только одними историческими сюжетами, и потому можно сомневаться, чтобы Перов, если бы еще пожил, был в состоянии

создать что-нибудь опять крупное и приближающееся к значительным произведениям его молодых и средних лет» [12].

Подобное суждение не только не справедливо, но и аморально. Однако оно в полной мере отражает остроту той идейной борьбы, которой сопровождалось развитие русской живописи в 60 – 70-х годах XIX века.

Завершая рассказ о творчестве В.Г. Перова, следует подчеркнуть, что ему удалось создать целую портретную галерею выдающихся деятелей отечественной культуры той эпохи. В частности, им были написаны портреты Ф.М. Достоевского (1872), А.Н. Островского (1871), И.С. Тургенева (1872), В.И. Даля (1872), А.Н. Майкова (1872), М.Н. Погодина (1872). Каждый из этих портретов является существенным вкладом в историю развития российской культуры.

Лекция 2. Маковский Владимир Егорович (1846 – 1920)

Творческий путь В.Е. Маковского в значительной мере отличался от пути В.Г. Перова. Он появился на свет в талантливой художнической московской семье, известной своими демократическими традициями и меценатством. Отец Маковского, Егор Иванович, был одним из основателей московского Училища живописи, ваяния и зодчества, знатоком искусства, коллекционером. Художниками были старшие братья, Константин и Николай, а потому выбор профессии для Владимира был закономерным. После солидной домашней подготовки он поступает в училище, где обучается с 1858 по 1869 годы. Заканчивает училище Маковский с золотой медалью и званием классного художника за работу «Крестьянские мальчики стерегут лошадей». Становится очевидным, что отечественная бытовая живопись приобрела еще одного зрелого и интересного мастера.

В.Е. Маковский был художником, внимательным к внутреннему миру человека, обладавшим большим умом и отзывчивым сердцем. Именно поэтому мимо него не проходили ни человеческие радости, ни горести, ни серьезные общественные потрясения, которыми была богата та эпоха.

В 1870-х годах XIX века одним из самых заметных общественных явлений стало русское революционное народничество – общественно-политическое течение, ставившее своей основной целью улучшение жизни народа путем уничтожения частной собственности на землю и передачи ее в пользование крестьянским общинам. Осуществление этой, безусловно, социалистической по духу программы мирным путем было невозможно, а потому на первый план выступала крестьянская социальная революция. Особую роль в подготовке этой революции идеологи народничества, прежде всего М.А. Бакунин и П.Л. Лавров, отводили молодой интеллигенции, призывая ее к самопожертвованию во имя народного счастья. Этот призыв был услышан, и тысячи молодых студентов прониклись мессианской идеей, поклявшись пожертвовать всем, и даже самой жизнью, ради народного счастья.

В 1874 – 1875 годах российское общество было потрясено небывалой в истории страны акцией – массовым «хождением в народ» российской молодежи, стремившейся узнать народные нужды и идеалы и подготовить народ к революции. Однако романтическим надеждам не суждено было осуществиться: бдительность правительства и недоверие крестьян, нередко выдававших пропагандистов властям, незнание крестьянской психологии и истинных потребностей привели к массовым арестам и разгрому движения. Тюрьмы обеих столиц были переполнены. Следствие по делу о пропагандистах велось в течение нескольких лет. Многие из них заболели в заключении, некоторые лишились рассудка, не выдержав конфликта с действительностью, или умерли, не вынеся тяжелых условий. Те, чья вина в пропаганде против правительства была доказана, были судимы по «процессу 193-х» и приговорены к длительным срокам заключения и каторжных работ. Аналогичными приговорами заканчивались и другие судебные процессы над пропагандистами.

Эти судебные процессы обсуждались в обществе, образы людей, готовых к самопожертвованию за народное счастье, приобретали романтический ореол мучеников. Разумеется, это не могло оставить равнодушными творческих людей, писателей и художников. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот», полотна И. Репина и Н. Ярошенко являются красноречивым тому свидетельством.

В творческом наследии В.Е. Маковского революционная тематика нашла свое, очень гуманистическое, отражение.

Под непосредственным впечатлением от происходящих событий была написана картина «Ожидание» («У острога», 1875). В 1879 году Маковский написал работу «Осужденный». Несомненно, эта картина «выхвачена» художником прямо из современной ему жизни. Осужденный – молодой человек – в сопровождении жандармов выходит из здания суда. Очевидно, его ожидает длительная ссылка. В.Е. Маковскому удалось передать сложную гамму чувств, охвативших осужденного: жалость к родителям, пришедшим проводить его, твердую уверенность в своих убеждениях, стойкость перед ожидающими его тяжелыми испытаниями. Симпатии Маковского здесь, безусловно, на стороне этого молодого человека.

В 1882 году Маковский написал картину «Оправданная». Только что окончилось судебное заседание, вынесен оправдательный приговор. Судьи покидают зал, жандармы опускают сабли в ножны, а в центре зала молодая женщина с радостью обнимает прильнувшего к ней сына. Старики-родители полны счастья. Современники понимали политический подтекст этой картины. Однако особая привлекательность ее оказалась не столько в общественном звучании, сколько в трогательности семейной сцены.

Картина «Вечеринка» (1875 – 1897) воспроизводила собрание подпольщиков-революционеров под видом дружеской встречи. Здесь и убеленные сединами, и совсем юные, полные романтических идеалов, революционеры, обсуждающие планы будущего переворота. Эта работа, по сути, завершала цикл работ, посвященных истории революционного народничества в России.

Однако не революционная проблематика, а судьба «маленького человека» была одной из самых главных и любимых тем в творчестве В.Е. Маковского.

Сочувственно и любовно изображает он людей из народа, загнанных голодом в город крестьянских детей, мужиков, баб. Правдиво обрисованы народные типы в этюде «Толкучка» (1875). В картине «Шарманщик» (1879) трогательно раскрыта жалкая судьба уличного музыканта, шагающего с мальчиком и девочкой

среди торговцев и зевак толкучего рынка в поисках грошового и унижительного заработка. Унылы лица мальчика и девочки, угрюм старик-шарманщик. С любопытством и вместе с тем с насмешкой рассматривает их облокотившаяся на лоток краснощечная торговка.

В картине «Ночлежный дом» запечатлены жалкие, опустившиеся на «дно» люди – нищие, пьяницы, воры и проститутки, выброшенные сюда нуждой, безработицей и социальным бесправием (1889). В одном из персонажей современники без особого труда узнавали некогда знаменитого и любимого художника А.К. Саврасова, в конце жизни оставленного семьей, забытого весьма успешными учениками, доживавшего свой век в ночлежных домах и больницах для бедных. Несмотря на жалкий вид Саврасова, Маковский с симпатией фиксирует внимательный взгляд художника и неизменные атрибуты его профессии: широкополую шляпу, шейный платок и большую папку с рисунками.

Персонажи этих картин Маковского живо напоминают читающему человеку колоритных типов, описанных младшим современником Маковского и таким же патриотом Москвы В. Гиляровским в его знаменитом сочинении «Москва и москвичи».

Горячим сочувствием к «униженным и оскорбленным» наполнена знаменитая картина художника «Свидание» (1883), в определенном смысле продолжающая сюжет знаменитой перовской «Тройки». В ней показана тяжелая судьба крестьянских детей, отданных «в люди» – в город, в мастерские (1884), горе и безысходность положения матери, издали пришедшей провести сына и сочувствующей его тяжелой доле.

Картина «В передней» (1884), где разжиревший барин делает недвусмысленные предложения хорошенькой молодой горничной, смутившейся и потупившей свой взор от стыда, носит глубоко обличительный характер.

Разрушительная сила нищеты, искажающей личность и калечащей отношения даже между близкими людьми, раскрывается в полотне «Выговор» (1883). В работе представлена мрачная, готовая разразиться дракой сцена между мужем, мелким чиновником и ожесточившейся от вечной нехватки денег его женой. Жена с

угрозой подступает к мужу, показывая пустой кошелек, обнаруженный в его шинели. В лице чиновника, в его глазах – страх и ожидание неминуемой расправы. Все это обрисовано лаконично и с большой художественной силой. От противопоставленных друг другу, находящихся в крайнем возбуждении двух фигур, их поз, жестов, искаженных злобой и страхом лиц, от самого колорита картины веет чем-то жутким и безнадежным.

Одной из наиболее крупных и получивших всеобщее признание работ В.Е. Маковского стала картина «На бульваре» (1886 – 1887). Сюжет картины, казалось бы, очень частный: деревенский парень – теперь мастеровой, уже приобщившийся к городской жизни, сидит на бульваре с приехавшей к нему из деревни женой. Подвыпивший, беспечный, одетый по тогдашней «фабричной» моде (картуз, красная косоворотка, пиджак, брюки, высокие кожаные сапоги), он наигрывает на маленькой гармошке, не обращая никакого внимания на свою жену с ребенком на руках. Ему уже скучно с ней, он даже стыдится ее откровенно деревенского вида и выражения забитости на покорном лице. За долгие месяцы разлуки и жена, и родившийся, вероятно, в его отсутствие ребенок стали для него совсем чужими, они ему просто не нужны. Молодая робкая деревенская женщина убита равнодушием мужа, чувствует его отчужденность и понимает, что они с ребенком для него – неприятное и ненужное прошлое.

В этом, на первый взгляд, малозначительном эпизоде В.Е. Маковский сумел показать очень характерное для той эпохи социальное явление: распад большой крестьянской патриархальной семьи. Уход крестьян-бедняков из обнищавших деревень в города на заработки стал распространенным явлением. Многие из них, оказавшись в городе, в стороне от контроля старших и общины, быстро впитывали худшие стороны городской жизни: пьянство, распущенность нравов, воспринимая это за свободу и не желая больше иметь ничего общего с деревней. Зачастую это являлось причиной многих семейных трагедий, подобных той, которую «подсмотрел» В. Маковский на Сретенском бульваре.

К началу 1880-х годов относится одно из лучших произведений В.Е. Маковского, завоевавшее широкую известность, – картина «Крах банка» (1881). Тема картины была весьма актуальна

для того времени, когда из-за различных финансовых махинаций один за другим «лопались» банки. Это приводило к частым скандальным судебным процессам, к разорению многих людей, преимущественно мелких вкладчиков, для которых потеря вкладов нередко оборачивалась трагедией. Маковский показал в картине самый драматический момент, когда вкладчикам стало известно о разорении банка, которому они доверили свои сбережения. С присущей ему достоверностью художник раскрыл различные чувства, охватившие людей: растерянность, безнадежность, несчастье. Люди, видевшие картину, узнавали и ситуацию, и самих себя, что делало работу важным документальным свидетельством эпохи.

И все же талант Маковского не был таким трагическим, как талант Перова: в нем было больше юмора, чем сарказма. Его влюбленность в жизнь, глубокий, никогда не проходящий интерес к ней привели к созданию произведений, в которых нашли отражение повседневные заботы и радости простых людей.

Примером могут служить картины «Мухолов» (1875), «Друзья-приятели» (1878), «Варят варенье» (1876). Герои картины «Варят варенье» вызывают у художника добрую усмешку: уж слишком серьезно, важно и как-то торжественно относятся старики-супруги к своему нехитрому занятию.

Во второй половине 1880-х годов Маковский создал ряд картин лирического, поэтического звучания. Небольшая, но очень тонкая по психологическому строю и колористическому решению обаятельная вещь «Объяснение» (1889 – 1891) является, пожалуй, лучшей из них. Художнику удалось очень тонко и с огромной симпатией к героям передать состояние того момента, когда молодой человек, влюбленный в девушку, в смущении и тревоге ждет ее ответа на свое признание. В.Е. Маковский проявил себя как добрый и мудрый наблюдатель и выдающийся художник-колорист, наполнивший картину свежестью и светом. В этой картине все правдиво и естественно: и смущение молодого человека, и счастливое молчание девушки, любующейся красным цветком, преподнесенным ей.

В 1896 году художник ездил на Волгу. В результате этой поездки появилась целая серия его картин и этюдов из жизни волжских крестьян и батраков.

В.Е. Маковскому принадлежат и пейзажные работы, и портреты. Он был академиком живописи, прекрасным педагогом, преподававшим сначала в пейзажном классе Московского училища живописи, ваяния и зодчества, а затем и в Петербургской Академии художеств. Однако основной сферой его творчества на протяжении всей его жизни оставалась жанровая живопись.

Лекция 3. Ярошенко Николай Александрович (1846 – 1898)

Н.А. Ярошенко происходил из хорошо образованной дворянской семьи. Его отец, Александр Михайлович, дослужился до генерал-майора, был участником русско-турецкой войны, знал европейские языки.

У Н.А. Ярошенко любовь к рисованию проявилась еще в раннем возрасте, однако, как это было принято в те времена в дворянских семьях, он должен был продолжить традиции семьи и стать профессиональным военным. Ярошенко получил прекрасное образование и практически всю свою жизнь проработал на Петербургском патронном заводе, уйдя в отставку в 1892 году в чине генерал-майора.

Однако это была внешняя сторона его жизни и карьеры, главным же ее смыслом стало художественное творчество.

Ярошенко не получил профессионального художественного образования, но назвать его самоучкой нельзя. В юности он занимался живописью с выпускником Академии художеств А.М. Волковым. Затем посещал вечерние классы рисовальной школы «Общества поощрения художников», где в то время преподавал один из главных идеологов нового направления в живописи и один из родоначальников «Товарищества передвижных художественных выставок» И.Н. Крамской. Наконец, в течение пяти лет Ярошенко был вольнослушателем Академии художеств.

За время занятий в Академии Ярошенко сблизился с молодыми представителями российской культуры, известными свои-

ми демократическими взглядами. Он становится другом Г. Успенского, В. Гаршина, И. Шишкина, В. Васнецова, А. Куинджи.

Особенно близкие дружеские и творческие отношения сложились у Ярошенко с Крамским, о котором он писал как о истинно необыкновенном учителе, более всего стремившемся вникнуть в натуру каждого отдельного ученика и понять его творческие потребности.

Н.А. Ярошенко был человеком вдумчивым и искренним, преданным тому делу, которому посвятил свою жизнь. На работу художника он смотрел как на общественное служение, чем скоро заслужил любовь и признание со стороны своих единомышленников.

Самый значительный период жизни Ярошенко неразрывно связан с Петербургом, поэтому неслучайно именно Петербург и его жители становятся главными действующими лицами его картин, а непростые проблемы его обитателей выносятся на общественный суд.

В 1878 году Н.А. Ярошенко выступил с двумя произведениями, которые сразу сделали его имя известным и привлекли к нему противоречивое внимание критики.

В 1875 году художник выставляет картину «Невский проспект ночью», в которой поднимает очень болезненную тему жизни большого города – проблему женской проституции. Не только сюжет, но и сочувственное отношение к тем, кто не смог противостоять тяготам жизни и опустился до этого позорного ремесла, роднят это полотно с «Униженными и оскорбленными» Достоевского и рассказом Гаршина «Надежда Николаевна».

В 1878 году работой «Старый служивый» Ярошенко продолжил тему униженных и оскорбленных. В картине сквозит симпатия художника к старому опустившемуся служаке, оказавшемуся никому не нужным в этой жизни.

В этом же году Н.А. Ярошенко на передвижной выставке представил публике и критике свою новую работу «Кочегар» – первый в истории русской живописи портрет, запечатлевший человека, занимавшегося тяжелым физическим трудом. Автору, проработавшему много лет на одном из крупнейших заводов сто-

лицы, хорошо были знакомы и сами рабочие, и невероятно сложные условия их труда. Отблеск огня направлен на лицо кочегара, умные глаза, могучую грудь и богатырские руки. Портрет написан с явной симпатией к рабочему. Ярошенко удалось передать его духовную силу, соединенную с глубоким чувством человеческого достоинства, со спокойным сознанием своей мощи.

Тяжесть труда рабочих, нищенские условия их быта писатель Гаршин и герой его повести художник Рябинин воспринимают как вопиющую социальную несправедливость. «Приди, силой моей власти прикованный к полотну, – восклицает Рябинин, изобразивший «Глухаря». – Смотри с него на все эти фраки и троны, крикни им, я – язва растущая... Ударь их в сердце, лиши их сна, стань перед их глазами призраком! Убей их спокойствие, как ты убил мое...» [25]. По замыслу Гаршина, знакомство с «Глухарем» служит началом душевного перелома Рябинина, решающего посвятить все свои силы на благо народа. Таков был общественный резонанс «Кочегара».

Одно из самых значительных произведений художника – «Всюду жизнь» (1888). На полотне изображен арестантский вагон, в котором обычно перевозили каторжан. В окне за решеткой – лица людей, совершивших тяжкие преступления, но сейчас эти лица смягчены добрыми улыбками. Они наблюдают, как маленький мальчик, едущий со своей матерью в этом же вагоне, с удивлением и радостью кормит крошками хлеба голубей, выходящих около вагона. Только лицо матери, обеспокоенной судьбой малыша, вынужденного отправиться в ссылку вместе с ней, остается задумчивым и грустным.

Н.А. Ярошенко был автором целой галереи образов современной ему молодой интеллигенции, прежде всего той, которая была близка к революционному народничеству.

Серия начинается картиной «У Литовского замка». В лице героини картины – молодой женщины, с ненавистью смотрящей на стены тюрьмы, – многие искали портретное сходство с современницами Ярошенко, тесно связанными с нелегальными народническими организациями. В частности, в лице этой девушки многие искали портретное сходство с Верой Засулич, совершившей дерзкое покушение на петербургского генерал-губернатора

Трепова за издевательство в тюрьме над политическим заключенным студентом Емельяновым. Как известно, суд присяжных оправдал ее, что привело к нарастанию волны революционного террора, завершившегося убийством царя-освободителя Александра II.

Картина была начата художником в 1878 году, когда шел процесс по делу Засулич. На выставке же работа появилась 1 марта 1881 года, в день цареубийства. Это было случайностью, но вызвало скандал, последствия которого не замедлили сказаться: на художника был наложен недельный арест, и «внушение» ему сделал лично министр внутренних дел Лорис-Меликов. Учитывая тот факт, что Ярошенко был человеком военным, можно сказать, что это были еще минимальные неприятности.

В 1881 году Ярошенко пишет картину «Студент». Фигура студента возникает из сумеречного городского фона широким обобщенным силуэтом. Его одежда типична для студента того периода: пальто, живописно драпированный плед, широкополая шляпа. Лицо очерчено очень детально: недоверчивый, колющий взгляд глубоко посаженных глаз, затененных шляпой, длинные волосы, небольшая бородка. «Студент» Ярошенко типичен для того беспокойного периода в российской истории и обладает большой впечатляющей силой.

Тематически к двум последним работам примыкают произведения «Террористка» (1878) и «Курсистка» (1883). «Курсистка» воплощала в себе лучшие черты современной молодой девушки: ум, стремление к образованию, обаяние молодости в сочетании с чувством глубокого человеческого достоинства. Это произведение художника пользовалось наибольшим признанием. Известно, что моделью для «Курсистки» послужила жена В.Г. Черткова, служившего секретарем у Л.Н. Толстого.

Завершая сюжет о жанровой живописи, следует отметить, что она дает историку уникальную возможность как бы «оживить» эпоху, увидеть не теоретические схемы, а реальную жизнь людей второй половины XIX века во всей ее сложности и многообразии, представить, как эти люди выглядели, чем занимались, какие общественные проблемы их волновали.

Тема II. Историческая живопись во второй половине XIX века

В отличие от бытовой живописи, историческую живопись не интересуют сиюминутные переживания и пристрастия людей. Пристально вглядываясь в прошлое, художники исторического жанра второй половины XIX века пытались ответить на более глубокие вопросы: какова роль народа в российской истории, каковы отношения народа и власти, как в судьбе одного человека может отразиться целая эпоха, насколько совместимы власть и нравственность и многие другие. Для современного исследователя, изучающего творчество художников, работавших в историческом жанре, важно выяснить, как именно воспринимали русскую историю выдающиеся живописцы, что они думали о ней, что в истории страны казалось им не утратившим своей актуальности и в современную им эпоху.

Лекция 1. Историческая живопись 1860-х годов

Первые шаги в реалистической исторической живописи в шестидесятые годы связаны с именем В.Г. Шварца, творчество которого стало известно специалистам и публике благодаря блестящим исследованиям А.Г. Верещагиной [16, 18].

По происхождению В.Г. Шварц принадлежал к чиновному дворянству, был широкообразованным человеком, окончил Александровский лицей, знал несколько иностранных языков, очень интересовался историей, много читал, слушал лекции в Петербургском университете.

Одновременно (с конца 1859 года) Шварц посещал классы Академии художеств.

В конце декабря 1861 года на очередной экзамен в Академии Шварц приготовил картон: «Иван Грозный у тела убитого им сына в Александровской слободе». Уже сам сюжет был смелым, непривычным для исторической живописи.

Иван IV, человек жестокий, полный противоречий, впервые предстал перед зрителем не в обличье благородного воина или мудрого правителя, как было принято его изображать в XVI и в

последующих веках. Грозный был показан в кульминационный момент ужасного преступления, им совершенного, и трагедии, им пережитой.

Предыстория ее такова: в припадке гнева царь избил молодую жену своего старшего сына и наследника престола царевича Ивана, отчего у той произошел выкидыш. Разгневанный царевич пришел заступиться за жену, и во вспыхнувшей ссоре царь яростно ударил сына посохом.

Удар оказался смертельным... Сын мертв. Ярость сменило страшное горе – отчаяние отца, потерявшего сына. Горе, помноженное на муки совести человека, убийцы, понимающего трагическую абсурдность совершенного им преступления. Он собственными своими руками лишил себя и сына, и, возможно, внука, тем самым предрешив судьбу династии Рюриковичей. Все это можно прочесть на измученном лице Ивана, почувствовать, глядя на его сгорбленную фигуру, судорожно сжатые руки.

Шварц попытался решить сложнейшую психологическую задачу: соединить в образе Ивана и палача, и жертву, и заложника исторической драмы, автором которой был он сам. Подобной диалектической, сложнейшей проблемы никогда не ставил перед собою ни один из русских художников. При этом Шварц не мог опираться на приемы построения картины, культивируемые в Академии. Многое приходилось открывать заново. Не годились излюбленные в классицизме полуобнаженные фигуры в красивых драпировках, патетические позы и жесты. Неприемлема была и эмоциональная перенасыщенность мятущихся героев романтической картины.

Сдержанность жестов, поз, их психологическая выразительность – вот то новое, что пытался использовать Шварц для характеристики своих героев.

Новым было и композиционное решение. Художник отказался поместить главного героя непременно в центр картины, как это делали художники до него. Здесь расположено ложе убитого. Сильно освещенное, оно сразу же помогает зрителю понять суть происходящей трагедии. Ложе расположено по диагонали и как бы отделяет в пространстве царя и бояр от монахов. Грозный

одинок. Он противопоставлен всем остальным своим злодейством, своим отчаянием.

Особая смелость Шварца заключалась в том, что он отказался от правила, обязательного для всей предшествующей исторической живописи: главный герой должен быть безусловно положительным. Однако художник, хорошо знакомый с русской историей XVI века, прекрасно понимал, что в жизни Иван Грозный не был таким героем: зверства опричнины надолго сохранились в исторической памяти народа.

«Не произнесет историк слово оправдания такому человеку; он может произнести только слово сожаления, если, вглядываясь внимательно в страшный образ, под мрачными чертами мучителя подмечает скорбные черты жертвы», — писал о личности Ивана IV выдающийся историк С.М. Соловьев [35].

В свое время появление картины Шварца прошло абсолютно незаметно. Академия художеств наградила его всего-навсего первой серебряной медалью — ординарной наградой, которую обычно присуждали за грамотно выполненный рисунок. Очевидно, консервативный Совет профессоров Академии либо не усмотрел в картине ничего принципиально нового, либо испугался ее тенденциозности, как тогда называли критическое содержание.

Психологически верный и исторически характерный тип главного героя, показанного в типичной обстановке его времени в сочетании с достоверностью деталей (одежд, утвари, интерьера), давал основание утверждать, что в русское искусство пришла реалистическая историческая живопись.

Крупнейший исследователь русской исторической живописи А. Верещагина утверждает, что с именем В.Г. Шварца связано появление нового вида исторической картины — историко-бытовой живописи, воспроизводящей будничную жизнь людей далекого прошлого.

Новая разновидность исторической живописи во многом противоположна прежней; было отвергнуто обязательное героическое содержание, изменились и сами герои картин. Вместо известных выдающихся деятелей — обычные люди (бояре, воины, боярышни, крестьяне и т.п.). Если же иногда и появлялось изображение царя («Сцена из домашней жизни русских царей»

Шварца, 1865), то и он был показан в домашней обстановке, занятым будничным делом – игрой в шахматы. Быт прошлого во всем его неповторимом своеобразии – вот главный сюжет произведений подобного рода.

«Характерность и изучение русской старины, – два качества, за которыми я более всего гоняюсь», – говорил Шварц о своем творчестве.

Разумеется, для того чтобы создать картину, показывающую жизнь людей прошлых веков, со всей бытовой конкретностью, во всем национальном своеобразии, требовались большие знания, основательное знакомство с сочинениями по истории, археологии, этнографии, фольклору и т.п. Шварц всем этим владел превосходно, и это его отношение к российской истории восприняли практически все крупнейшие исторические живописцы последующих десятилетий. Среди них, безусловно, были Суриков, братья Васнецовы, Репин и другие.

Более всего В.Г. Шварца интересовала допетровская Русь, а именно XVI и XVII века, – время, когда сохранялся исконно русский уклад, обычаи, традиции, одежда, утварь. Все это носило ярко выраженный национальный характер и во многом было утрачено в веке восемнадцатом.

В колорите прошлого Шварц сумел разглядеть непреходящие ценности, исконно русское, национальное своеобразие. Оно составляет содержание лучших из его историко-бытовых картин – «Сцена из домашней жизни русских царей» (1865), «Русский посол при дворе римского императора» (1866), «Вешний царский поезд на богомолье во времена Алексея Михайловича» (1868) и др.

Таким образом, вместе с историко-бытовой картиной в русскую историческую живопись вошли новые эстетические ценности, она приобрела ярко выраженный национальный характер и колорит. Работы Шварца находились абсолютно в русле тех новых исканий, которые были провозглашены Чернышевским и его единомышленниками во второй половине 1850-х – начале 1860-х годов, горячо поддержаны Стасовым. Для Шварца, как яркого представителя своего времени, любовь и уважение к отечествен-

ной истории в мельчайших ее деталях, утверждение национального понимания составляли главный смысл творчества.

Лучшая из историко-бытовых картин Шварца – «Вешний царский поезд на богомолье», соединяющая в себе и исторический сюжет, и подробности давно ушедшего уклада жизни простой русской деревни и пышного царского двора, и лиризм неброского среднерусского пейзажа.

Мастерское соединение в одном произведении жанров, существовавших прежде отдельно друг от друга, открывало новые перспективы в развитии русской исторической живописи, и значение творчества В.Г. Шварца переоценить в этом отношении совершенно невозможно.

Лекция 2. Суриков Василий Иванович (1848 – 1916)

Василий Иванович Суриков еще при своей жизни удостоился признания современников. Его называли величайшим русским историческим живописцем, истинным творцом русской национальной культуры, воплотившим «самые драгоценные черты народного характера».

Суриков родился в Сибири и происходил из старинного казачьего рода, принимавшего участие в покорении Сибири вместе с Ермаком.

Первоначальное образование он получил в Красноярском уездном училище. Его блестящие способности к рисованию были замечены образованным красноярским обществом. По ходатайству красноярского губернатора П.Н. Замятина и при поддержке мецената, ставшего потом близким другом, красноярского золотопромышленника П.И. Кузнецова, в 1869 году В.И. Суриков отправился в Петербург и блестяще сдал вступительные экзамены в Академию художеств.

В Академии Суриков учился очень интенсивно и с большим интересом. Завершив образование в 1878 году с большой золотой медалью, молодой художник сразу получил престижнейший заказ на оформление храма Христа Спасителя и прекрасно справился с ним. В.И. Сурикову принадлежала роспись, посвященная

четырем первым Вселенским соборам. Однако в дальнейшем он категорически отказывался от всех заказов и служб, более всего ценя свободу и независимость.

Молодой художник обосновывается в Москве вместе с семьей (его женой стала внучка декабриста Н.П. Свистунова Елизавета Августовна Шарэ) и с 1878 года начинает работать на давно задуманной картиной «Утро стрелецкой казни».

Сюжет картины взят из российской истории конца XVII века и относится к первым годам единоличного царствования Петра I: в 1696 году умер его брат и соправитель Иван V, бывшая регентша царевна Софья находилась в заточении в Новодевичьем монастыре.

В 1697 – 1698 годах Петр совершал путешествие по Европе, имевшее для молодого российского государства принципиально важное значение и известное в истории под названием «Великого посольства». Петр хотел познакомить Европу с Россией, изучить европейские науки, искусство, ремесла. Он стремился расширить дипломатические связи, попытаться заключить выгодные для России военные союзы. Однако в самый разгар посольства Петр получил сообщение о новом стрелецком восстании в стране и вынужден был прервать свою поездку по Европе.

Петр ненавидел и боялся стрельцов еще со времен их бунта в 1682 году. Бунт этот сопровождался кровавыми злодействами, в частности, убийствами практически всех сторонников Нарышкиных и даже родных братьев царицы Натальи, матери Петра. В исторической науке широко распространено мнение о том, что именно испуг десятилетнего мальчика привел затем к страшным головным болям и приступам, мучившим Петра всю жизнь.

Известно, что за этим бунтом стояла царевна Софья, сумевшая придать выступлению стрельцов политический характер и вытребовать для себя опекунство над малолетними братьями – царями Иваном и Петром. Петр не простил ей этого и, став совершеннолетним, заключил сестру в монастырь.

В октябре 1698 года вспыхнул стрелецкий бунт, который был подавлен еще до возвращения Петра I из Европы. Следствие по делу, проведенное до его приезда в Россию, не выявило доказательств причастности Софьи к бунту. Оно показало, что главной

причиной восстания стрельцов было недовольство тяготами походной жизни, отрыв от торговли и промыслов, которыми они занимались, живя в столице. Однако прибывший в Москву Петр подозревал, что действия стрельцов были инспирированы Софьей.

Новый розыск, предпринятый по распоряжению царя и сопровождавшийся страшными пытками возвращенных из ссылки в столицу стрельцов, не дал однозначного ответа о причастности Софьи к бунту. Тем не менее Петр жестоко расправился с ненавистными стрельцами. В селе Преображенском были поставлены виселицы, на Красной площади стрельцам рубили головы. Царь и его приближенные принимали личное участие и в пытках, и в казнях стрельцов. В общей сложности около полутора тысяч стрельцов были казнены, несколько человек повешены у окна кельи царевны Софьи. Сама Софья насильственно была пострижена в монахини под именем Сусанны и скончалась в Новодевичьем монастыре в 1704 году. Стрелецкие полки подлежали расформированию.

Столь массовой и кровавой расправы в центре столицы российская история еще не знала. Понятно, что этот трагический эпизод отечественной истории не мог не поразить Сурикова. В «Утре стрелецкой казни» художник изобразил эпилог той страшной трагедии, с которой начиналось царствование Петра.

Приступая к работе над картиной, он чувствовал огромную моральную ответственность. Суриков изучил огромное количество исторических материалов, относящихся к теме: труды историков, документальные свидетельства современников.

Казнь стрельцов была подробно описана очевидцем событий – секретарем австрийского посольства Иоганном-Георгом Корбом, дневник которого и послужил для Сурикова главным источником исторических сведений. Известно, что Корб, возвратившись на родину, издал книгу о своем пребывании в России. Огромное место в этой книге было уделено именно подавлению стрелецкого восстания 1698 года. Книга сопровождалась рисунками, изображавшими массовые казни стрельцов, и вызвала настоящий шок в современной автору Европе. Вероятно, чтение дневника Корба произвело неизгладимое впечатление на

В.И. Сурикова и укрепило его во мнении о правильности выбора сюжета произведения.

Кроме того, Суриков собирал данные об исторических костюмах XVII века, много работал в Оружейной палате и Историческом музее, развивая традиции, заложенные В.Г. Шварцем.

Наконец, немаловажную роль сыграли и сибирские впечатления Сурикова. Вспоминания детские и юношеские годы, он, в частности, писал о том, что и в середине XIX века жизнь в Сибири была жестокой: «совсем XVII век». Неслучайно многие прежние сибирские знакомые и даже родственники послужили прототипами для изображенных в картине стрельцов и членов их семей.

Действие происходит в Москве, на Красной площади, около Лобного места. В глубине в утреннем голубоватом тумане высится громада Василия Блаженного. На площади стоят телеги, на них в белых рубахах приговоренные к смерти стрельцы с зажженными свечами в руках и около каждого – матери, жены и дети.

Вспоминая о возникновении замысла картины, Суриков говорил: «Однажды иду я по Красной площади, кругом ни души. Остановился недалеко от Лобного места, засмотрелся на очертания Василия Блаженного, и вдруг в воображении вспыхнула сцена стрелецкой казни, да так ясно, что даже сердце забилося. Почувствовал, что если напишу то, что представилось, то выйдет потрясающая картина. Поспешил домой и до глубокой ночи все делал наброски, то общей композиции, то отдельных групп. Надо, впрочем, сказать, что мысль написать картину стрелецкой казни была у меня и раньше. Я думал об этом еще в Красноярске. Никогда только не рисовалась мне эта картина в такой композиции, так ярко и так чутко» [13].

Композиция картины сложна и совершенно необычна для русской исторической живописи предшествующего периода. В центре произведения вовсе не былинный герой или император-победитель, а народ, стрельцы. Царь же со своей свитой «оттеснен» художником в правый угол картины. Вместе с тем между этими двумя группами существует явственно ощутимая связь – это взаимное и сильное чувство непримиримой ненависти: откоро-

венно ненавидящими взглядами обмениваются через толпу Петр и стрелец с зажженной свечой.

Повернулся спиной к Петру другой стрелец, изображенный в центре картины стоящим на телеге. Низко склонившись и сжав в руке свечу, он прощается с православными. Этот образ – один из самых содержательных в картине: в нем сосредоточено все бунтарство стрельцов, чувство истинного человеческого достоинства и глубокая ненависть к власти.

Лица других стрельцов не менее значимы: одни полны сосредоточенности, другие пышут злобой, некоторые молчаливо погружены в себя. Образы их воспринимаются как достоверные исторические портреты.

Вокруг стрельцов теснятся их близкие, но окружающее их уже не волнует, бытовые связи порваны. Тщетно старается повернуть к себе чернобрового стрельца молодая его жена с искаженным от ужаса лицом, удрученная тем, что и в эти последние минуты жизни он упрямо думает о том окончательно проигранном теперь деле, за которое погибает.

Образы стрельцов доминируют над всеми остальными образами: и над царем, и над толпой, и даже над образами близких, хотя глубокие страдания родителей, жен, детей написаны художником с большой искренностью и сочувствием.

Еще никто до Сурикова не отваживался изобразить массу народа не как безликую толпу, служащую только для действующих героев, а как живых людей, переживающих самые драматические моменты жизни.

Совершенно очевидно, что все симпатии Сурикова – на стороне стрельцов и их семей. Представление о истории России не столько как о истории правителей, сколько как о народной истории, народной трагедии существенно отличалось от позиций официальной историографии того времени, было смелым и оригинальным. Оно находилось в русле тех поисков «народности», которое было свойственно многим передовым деятелям культуры пореформенной эпохи.

В «Утре стрелецкой казни» В.И. Суриков сумел отразить одну из самых болезненных проблем отечественной истории: народного недоверия и даже ненависти к власти. Он отчетливо по-

нимал, что часто в критические моменты истории, во времена борьбы за власть, народ является для правителей просто «разменной монетой», а потому всегда платит самую жестокую цену.

«Утро стрелецкой казни» произвело неизгладимое впечатление не только на зрителей, но и на профессионалов. В письме к П.М. Третьякову И.Е. Репин, увидевший работу одним из первых, писал: «Картина Сурикова делает впечатление неотразимое, глубокое на всех. Сегодня она уже в раме и окончательно поставлена... Могучая картина!» [25].

В 1883 году появилась следующая работа В.И. Сурикова «Меншиков в Березове», которой суждено было вызвать бурные споры в художественном сообществе.

А.Д. Меншиков, один из «птенцов гнезда Петрова», соратник и любимец императора, талантливый военачальник и крупный государственный деятель, «безродный князь», изображен на полотне в самый трудный момент своей жизни, в сибирской ссылке, из которой не было возврата к прежним вершинам власти и славы.

Меншиков был крайне противоречивой фигурой: при всех его несомненных достоинствах, он обладал столь же явными для всех недостатками, главными из которых были безмерное честолюбие и алчность. Покровительство Петра спасало фаворита от явной неприязни родовой аристократии. Однако смерть Петра I в 1825 году обострила борьбу за власть между его недавними выдвиженцами и представителями наиболее знатных боярских родов.

Меншиков активно и, на первых порах, небезуспешно включился в эту опасную борьбу. Ему удалось сконцентрировать почти всю полноту власти при овдовевшей императрице Екатерине I, занять сильные позиции в Верховном тайном совете, максимально приблизиться к царскому престолу, обручив свою старшую дочь Марию с Петром II. Однако здесь он потерпел катастрофу. Петр II не любил Меншикова за властность, за роковую роль, которую тот сыграл в смерти его отца, царевича Алексея, за предстоящий брак с нелюбимой Марией. Противная партия ловко воспользовалась этим и низвергла некогда всемогущего «светлейшего князя». Он был лишен всех чинов, званий, имущества и

сослан вместе с семьей в Сибирь. По пути в Березов умерла, не вынеся тягот и всеобщего публичного поругания, жена Меншикова.

В.И. Суриков изобразил Меншикова во время глубоких и тяжелых раздумий о переменчивости фортуны, о судьбах детей, о коварстве врагов, о прежнем блеске и нынешней нищете. Вместе с тем Меншиков в трактовке Сурикова не выглядит сломленным: он сохранил и здравый ум, и физическую силу, и мощь характера. Эта трактовка абсолютно близка реальным историческим фактам. Известно, что и в Березове деятельный характер Меншикова давал о себе знать: в частности, при помощи слуг он построил избу и деревянную церковь. Бывший генералиссимус умер в 1729 году и был похоронен в этой церкви рядом со своей старшей дочерью Марией, умершей от физических и нравственных страданий раньше своего отца. На полотне Сурикова Меншиков возвышается среди членов своей семьи как монумент, как обломок славной, но безвозвратно ушедшей исторической эпохи.

При работе над образом Меншикова автор использовал оригинальный художественный прием: для того чтобы глубже подчеркнуть конфликт этой неординарной личности с обстоятельствами, которые ему не суждено будет преодолеть, художник как бы «заклучил» эту огромную фигуру в ограниченное пространство маленькой деревенской избы с низким потолком.

В полотне «Меншиков в Березове» В.И. Суриков демонстрирует иной, отличный от «Утра стрелецкой казни», подход к осмыслению исторических событий. Если в первой картине художник увидел в российской истории народную драму, то во второй попытался взглянуть на российскую историю сквозь призму жизни и трагедии одной личности. И этот, второй, подход был таким же свежим и профессиональным взглядом Сурикова-историка.

М.В. Нестеров, вспоминая о впечатлении, произведенном картиной «Меншиков в Березове», писал: «"Меншиков" из всех суриковских драм наиболее "шекспировская" по вечным, неизъяснимым судьбам человечества» [5].

Следующее историческое полотно В.И. Сурикова – «Боярыня Морозова» – потребовало от художника напряженной работы, по крайней мере, в течение пяти лет, и было представлено публике

только в 1887 году. Картина поражает глубиной композиционного замысла, силой и разнообразием образов, необычайным богатством цвета. Во всех этих отношениях работа, безусловно, превосходит две предыдущие. Мастерство Сурикова как исторического живописца достигает здесь наивысшего расцвета.

Сюжет «Боярыни Морозовой» связан с русской историей времени правления царя Алексея Михайловича. Церковная реформа, которую с 1653 года проводил патриарх Никон, надвое расколола русскую церковь. Реформа не только включала в себя исправление богослужебных книг по греческому образцу, замену двуперстного крестного знамения трехперстным, отмену земных поклонов, но и уничтожение богослужебных книг и икон старого образца. Быстрота и жестокость, с какой действовал Никон, породила яростное сопротивление верующих и привела к появлению массового течения противников реформы, которое получило название старообрядчества. Старообрядцы отказывались подчиняться нововведениям и патриарху, которого объявили слугой дьявола, желающим разрушить русскую православную церковь. В ответ Никон приравнял всех старообрядцев к «богохульникам». В те времена это было страшным обвинением: по «Соборному уложению» 1649 года богохульники подлежали публичному сожжению. Однако эта мера не только не остановила активное сопротивление реформе, а, напротив, усилила его.

Во главе противников реформы встал протопоп Аввакум. Боярыня Феодосия Морозова была его ближайшей последовательницей. Несмотря на свою близость ко двору царя, она была схвачена, подверглась жестоким допросам и умерла в земляной тюрьме в Боровском монастыре. Для своей картины Суриков выбрал тот момент, когда Морозову, скованную кандалами и наручниками, везут по московским улицам, и она в последний раз прощается с народом, высоко подняв руку, сложенную двуперстным крестом, как знамением старообрядчества, и призывает стоять, как она стоит, за «настоящую» веру.

«Боярыне Морозовой» Суриков придавал несравненно больше значения, чем «Утру стрелецкой казни». Исключительно долго шла композиционная работа, пока, наконец, композиция не вместила в себя желаемого образа. Другая, столь же важная, и

столь же новая сторона картины состояла в колорите. Суриков очень серьезно изучал историю русского национального костюма, его формы и традиционные цвета, фактуру тканей и рисунки на них. Он был уверен в том, что без точной передачи особенностей традиционной одежды в ее исторически точном колористическом решении невозможно правильно передать дух времени, особенности той или иной исторической эпохи.

В отличие от «Стрельцов», картина имеет единый композиционный центр – это сама Морозова. Боярыня обращена лицом к народу, и весь народ обращен к ней, так как в картине нет иного центра, кроме нее.

Суриков понимал, какой огромной силой должен обладать этот центральный образ, чтобы не только не теряться в толпе, но чтобы увлечь за собой, вызывать горячее сочувствие, возмущение, возбуждать любопытство, быть причиной всего происходящего.

В «Морозовой» воплощена мощная сила духовного сопротивления, веры, доходящей до исступления. Эта сила электризует толпу, ее чувствует каждый, даже те, кто вовсе не разделяет религиозных убеждений и фанатичной преданности им Морозовой.

Неудивительно поэтому, что над образом Морозовой Суриков работал больше всего. Суриков очень долго искал в реальной жизни модель, которая соответствовала бы его внутреннему представлению о том, какой должна быть боярыня Морозова. Художник вспоминал: «Очень трудно было ее лицо найти. Ведь сколько времени я его искал. Все лицо мелко было. В толпе терялось. И вот приехала к нам начетница с Урала – Анастасия Михайловна. Я с нее написал этюд в садике, в два часа. И как вставил ее в картину – она всех победила» [13].

Образ Морозовой является центральным по смыслу, по своей роли, которую играет в картине. Он выражает великую силу убеждения, силу, сообщающую самой мысли могущественную действенность. Закованная в кандалы Феодосия Морозова одерживает неоспоримую духовную победу над своими мучителями и, кажется, грозит им небесной карой.

Еще одной ключевой фигурой в картине является образ юродивого, которого художник поместил в нижнем правом углу кар-

тины: оборванный, босой, с тяжелыми веригами на груди, он отвечает Морозовой, поднимая руку в двуперстном знаменнии.

Бесстрашно следует за санями, сцепив руки, молодая боярыня Урусова, разделяющая взгляды Феодосии Морозовой, низко склоняют перед ней головы испуганные и грустные молодые женщины, горестно провожают боярыню паломники.

Но, кроме сочувствующих, Суриков показал и людей равнодушных, враждебных, откровенно насмехающихся над осужденной. Особенно остро выражен характер попа – пьяницы и циника. Его ничтожество особенно убедительно в соседстве с другими героями картины.

Как в реальной жизни один православный народ, персонажи картины оказались разделены на два непримиримо противостоящих религиозных лагеря – никониан и старообрядцев, сторонников и противников реформы, единомышленников и гонителей боярыни Морозовой и протопопа Аввакума.

По художественному мастерству, силе и выразительности образов, глубине понимания российской истории картина «Боярыня Морозова» – одно из лучших исторических полотен Сурикова и всей российской исторической живописи.

В последующие годы Суриков написал еще несколько блестящих исторических полотен: «Покорение Сибири Ермаком» (1895), «Переход Суворова через Альпы в 1799 году» (1899), «Степан Разин» (1906). Однако трагическая трилогия – «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова» – является непревзойденной вершиной его творчества.

Лекция 3. Ге Николай Николаевич (1831 – 1894)

Николай Николаевич Ге происходил из богатой украинской помещичьей семьи. Он блестяще закончил Киевскую гимназию и поступил на математический факультет Петербургского университета. Будучи человеком высокообразованным, Ге начал активно изучать культурную жизнь столицы и, однажды увидев брюлловскую «Помпею», по собственному его признанию, «заболел» живописью. В 1850 году Николай Николаевич ушел из универси-

тета и поступил в Академию художеств. В 1857 году он завершил курс обучения по классу исторической живописи с медалью и, как пенсионер Академии, отправился на стажировку в Италию, избрав местом жительства там Флоренцию.

В Италии Н.Н. Ге много и напряженно работал и в 1863 году представил на академической выставке свою первую крупную самостоятельную работу – «Тайная вечеря». В основе работы лежал широко известный библейский сюжет последней встречи Иисуса Христа со своими учениками. Все уже сказано и все определено между ними и для каждого из них. Противопоставление Христа и Иуды, трагедия человека, предвидящего предательство ученика, но заранее его прощающего, готового к самопожертвованию, составляет основу драматического конфликта.

Николай Николаевич был глубоко верующим человеком, и эта работа, безусловно, имела религиозное начало. Вместе с тем библейский сюжет призван был обратить внимание современников на важнейшие нравственные проблемы. Действительно, дружба и предательство, вера и неверие – это вечное противостояние добра и зла, неизбежно сопутствующее всей человеческой истории.

Картина не имела никаких навязчивых параллелей с современностью, однако была воспринята зрителями как откровение. Писатель Салтыков-Щедрин, объясняя такую реакцию публики, писал: «Внешняя обстановка драмы кончилась, но не кончился ее поучительный смысл для нас. С помощью ясного созерцания художника мы убеждаемся, что таинство, которое собственно и заключает смысл картины, имеет свою преемственность, что оно не только не окончилось, но всегда стоит перед нами как бы вчера совершившееся. Такой вывод не может не подействовать на толпу освежительно, погруженная до темени в свои крошечные кропотливые интересы, не прозревающая далее завтрашнего дня, не умеющая себе объяснить ни вчерашнего своего довольства, ни сегодняшних страданий она... убеждается, что мир, изображенный художником, "может быть, при известных условиях, ее собственным миром, что смысл подвига самого высокого заключается в его преемственности и повторяемости"» [9].

Однако критики не были столь единодушны: не принял картину «по существу» В.В. Стасов. Принципиально отвергая академическую историческую живопись, он абсолютно нетерпимо встречал любое традиционное по сюжету, тем более связанное с религиозной историей, произведение.

Не понравилась «Тайная вечеря» императору Александру II, однако он купил ее у Ге и подарил Академии. Академия же за эту работу удостоила Н.Н. Ге звания профессора.

В 1869 году Н.Н. Ге представил свою новую работу на библейский сюжет – «Христос в Гефсиманском саду», имевшую также шумный успех. Христос здесь показан как человек в минуту тяжких раздумий и сложнейшего нравственного выбора, но принципиально уже решившийся на самопожертвование. Как и в случае с первой работой, новая картина не получила всеобщего одобрения: некоторые, в том числе и Александр II, увидели в Христе «заговорщика».

С исторической точки зрения некоторая настороженность властей понятна. Рост радикальных настроений, охвативших определенную часть российской интеллигенции, недавнее покушение Дмитрия Каракозова на императора, раскрытая сеть нелегальных революционных кружков, массовые студенческие выступления 1868 – 1869 годов заставляли власть быть подозрительной. Как ни странно это звучит, но Христос, противостоявший римскому прокуратору и иудейским первосвященникам, то есть официальным светским и духовным властям, мог восприниматься в определенном смысле как «заговорщик». Очевидно, однако, что сам художник не вкладывал в образ Христа никаких политических мотивов.

Важнейшим событием в развитии русской исторической живописи стала следующая крупная работа Н.Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871), триумфально встреченная на Первой выставке «передвижников».

Сюжет картины вполне понятен историку. Царевич Алексей Петрович, старший и единственный доживший до взрослых лет сын Петра, не только не стал единомышленником и соратником своего отца, но и оказался в центре политического заговора, имевшего целью свержение Петра I с престола и воцарение само-

го Алексея. При этом заговорщики не исключали привлечения иностранных наемников.

Заговор раскрыт, но Петр дает сыну последнюю возможность раскаяться и спасти свою жизнь. Именно этот момент и изобразил художник: Петр резко повернулся и в упор, сдерживая ярость, смотрит на Алексея. Собранный Петра скрывает и боль отца, теряющего сына, и муку человека, понимающего, что нужно убить в себе эту боль, убить, дабы спасти то, чему была отдана вся жизнь.

Алексей, нескладный, неловкий, в длинном, почти по-монашески строгом камзоле – антипод Петра, волнующегося, разгоряченного великана-красавца в преображенском кафтане и высоких военных сапогах. Он антипод отца и внутренне, во всем, кроме упрямства. Царевич разоблачен, ему нечего сказать под грудой улик, он не смеет смотреть отцу в глаза, однако принципиально решил, что не произнесет ни слова и не попросит пощады. Петр понимает, что Алексея можно уничтожить, но нельзя изменить, и смотрит на сына горестно и безнадежно.

За психологическим контрастом Петра и Алексея угадывается еще один, выходящий за границы личностей и приобретающий исторический смысл. Борьба Петра и Алексея не была чисто семейной ссорой: каждый из них стоял во главе своей «партии», и у каждого из них была своя правда, отстаивать которую они готовы были до самого конца. Шла борьба не на жизнь, а на смерть между старой и новой Россией.

Подобной трагедии не касался еще ни один из русских художников. М.Е. Салтыков-Щедрин писал: «Ге именно тем и выделяется из массы собратий по исторической живописи, что он очень отчетливо отличает внешние, крикливые выражения драмы от внутреннего ее содержания и, пользуясь первыми лишь с самою строгою умеренностью, сосредоточивает всю свою художественную зоркость на последнем» [9].

Мысли, заложенные в исторической картине, звучали в начале 1870-х годов необычайно современно. Идея о том, что общественное выше личного, что ради блага России и ее народа следует пожертвовать всем: благополучием, дружескими и родственными связями, даже самой жизнью, были востребованы той частью об-

разованной молодежи, которая разделяла идеи революционного народничества или симпатизировала им.

Работа над картиной шла у художника очень сложно и, по мере знакомства с новыми историческими материалами, Ге уходил все дальше от первоначального замысла.

Картина была начата в канун подготовки празднования двухсотлетия со дня рождения царя, и Ге в тот период, как и многие русские, был горячим поклонником Петра. Он вспоминал: «Я чувствовал во всем и везде влияние и след петровской реформы. Чувство это было так сильно, что я невольно увлекся Петром и, под влиянием этого увлечения, задумал свою картину: «Петр I и царевич Алексей» [6].

«Во время писания картины «Петр I и царевич Алексей», – продолжал он, – я питал симпатии к Петру, но затем, изучив многие документы, увидел, что симпатии не может быть. Я взвинчивал в себе симпатии к Петру, говорил, что у него общественные интересы были выше чувства отца, и это оправдывало жестокость его, но убивало идеал» [6].

Однако лишенный ореола идеальности Петр в трактовке Ге стал живой исторической личностью, кровно связанной со своим трагическим временем.

Уже закончив работу над картиной, но продолжая размышлять о затронутых в ней непростых проблемах, художник горестно констатировал, что люди в своей общественной борьбе далеки от идеала.

Этот вывод звучал определенным предупреждением тем, кто в 70-е годы XIX века считал возможным использование любых средств в борьбе за народное счастье, в том числе насилия.

Н.Н. Ге своей работой первым в отечественной исторической живописи поставил вопрос о том, насколько совместимы власть и мораль, и первым всерьез усомнился в этом.

На картину и проблемы, поднятые в ней, горячо откликнулся В.В. Стасов, считавший, что нравственная сторона дела не может быть безразлична ни суду потомства, ни художнику, который выступает от его имени. Он, в частности, писал: «Что Петр I был великий, гениальный человек – в этом никто не сомневается; но это еще не резон, чтобы варварски, деспотически поступать со своим собст-

венным сыном и, наконец, чтоб велеть задушить его, после пыток, подушками в каземате... Даром, что он великий человек, даром, что Россия ему всем обязана, а все-таки дело с Алексеем – одно из тех дел, от которых история с ужасом отвращает свои глаза» [12].

Картина Н.Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» была чрезвычайно высоко оценена публикой, художниками и критиками. Ею восхищался М.Е. Салтыков-Щедрин, а П.М. Третьяков приобрел ее в свою коллекцию.

Следующим историческим полотном Н.Н. Ге стала созданная в 1874 году работа «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы». Художник, по его собственному признанию, хотел в определенном смысле противопоставить Екатерину Вторую и Петра Третьего. Екатерина, умная, волевая, хитрая, шаг за шагом приближающаяся к престолу. Даже смерть Елизаветы попыталась обратить в свою пользу. Известно, что в помещении, где стоял гроб с телом покойной императрицы, стоял отвратительный запах, и никто из придворных не мог выдержать даже нескольких минут. Только Екатерина упорно стояла возле гроба, как бы доказывая всем, что больше, чем ее слабый супруг подходит на роль преемницы Елизаветы. Живопись картины, по мнению критиков, была безукоризненной. Однако эта работа была довольно холодно встречена современниками, вероятно, по глубине идеи она существенно уступала предыдущей.

Морально-философские и психологические проблемы, выраженные в образах и сюжетах Евангелия, заняли ведущее место в творчестве Н.Н. Ге 1880 – 1890-х годов. К наиболее глубоким и новаторским по форме принадлежат картины «Христос и Никодим» (1889), «Что есть истина» («Христос и Пилат»), 1890, «Голгофа» (1895, не окончена).

Лекция 4. Библейские сюжеты в творчестве Ивана Николаевича Крамского (1837 – 1887)

И.Н. Крамской происходил из семьи писаря уездного городка Острогожска Воронежской губернии. Он начал свою художественную карьеру мальчиком на побегушках у иконописца, а в 16 лет стал ретушером у бродячего фотографа. К двадцати годам у него уже был солидный опыт и кличка «бога ретуши».

В 1857 году Крамской поступил в Академию художеств, которую закончил в 1863 году. Окончание Академии и начало самостоятельной творческой биографии было связано с событием, получившим название «бунта четырнадцати», в котором Крамской сыграл ведущую роль. Суть конфликта заключалась в том, что группа молодых художников, получивших право участвовать в конкурсе на большую золотую медаль, обратилась в Совет Академии с просьбой о дозволении им самостоятельно выбрать тему конкурсной работы. Совет Академии в просьбе отказал и определил один обязательный сюжет для «историков» – «Пир в Валгалле», по мотивам скандинавского эпоса, – и одну для художников жанристов – «Освобождение крестьян».

9 ноября 1863 года, в знак протеста против недемократичного решения, Крамской от имени группы обратился к Совету с просьбой освободить их от участия в конкурсе и выдать дипломы на звание художников. Это была серьезная жертва со стороны выпускников: они теряли все блага, связанные с золотой медалью, бесплатные мастерские и любую поддержку Академии в дальнейшем. Вместе с тем это был серьезный вызов самой Академии: ничего подобного в ее стенах ранее не происходило. Поступок был расценен настолько серьезно, что делом занялось Третье отделение (тайная полиция). За «протестантами» был установлен негласный надзор как за неблагонадежными лицами, длившийся несколько лет. Начальник отделения кн. Долгоруков запретил любое упоминание в печати об «академическом бунте».

Вместе с Крамским Академию покинули К. Маковский, Н. Дмитриев-Оренбургский, А. Морозов, А. Корзухин, К. Лемох, Н. Шустов и другие.

Вынужденные выживать в условиях достаточно жесткой конкуренции, молодые художники объединились и создали первое в истории русской живописи художественное сообщество, получившее название «Артель художников» (или «Артель Крамского»).

Артельщики брались за любую работу: принимали заказы на портреты, иконостасы, копии, оригинальные картины, рисунки для изданий, работали над собственными творческими замыслами. К Артели пришел успех и признание в профессиональном

плане. Не менее важным было и то идейное влияние, которое оказывало объединение на молодых художников Петербурга. По четвергам в Артели собирались до 50 человек самих артельщиков и их гостей. Молодые люди занимались рисованием, музицировали, обсуждали литературные новинки, читали появившиеся в печати статьи по искусству.

Центром этой бурлящей жизни был Иван Николаевич Крамской, считавший, что для художников принципиально важно «войти в эту жизнь, слиться, сжиться с русскими вопросами», заинтересоваться судьбой российского общества.

В одном из писем к своему ученику и другу И.Е. Репину он писал о том, что, сколько себя помнит, всегда старался найти тех, может быть, немногих, которыми всякое общее дело будет легче и проще сделано... Когда цели видны, когда инстинкт развился до сознания, нельзя желать оставаться одному, это, как религия, требует адептов, сотрудников.

«Артель Крамского» просуществовала до конца 1860-х годов и распалась в силу разных причин, как объективного, так и субъективного свойства. Однако, будучи человеком общественным, Крамской связал свою дальнейшую творческую судьбу с новым объединением художников, в организации которого он сыграл далеко не последнюю роль – «Товариществом передвижных художественных выставок». Созданное в 1870 году «Товарищество» видело свою главную цель в пропаганде русского изобразительного искусства в обществе. Эта задача находилась в полном соответствии с идеей о мощной преобразующей силе искусства, способной не только констатировать недостатки русской общественной жизни, но и содействовать их устранению.

Неслучайно, что именно на передвижной выставке появилось единственное законченное историческое полотно И.Н. Крамского «Христос в пустыне» (1872), которому сам автор придавал исключительно большое идейное значение.

Христос в трактовке Крамского – не Бог, а человек в переломный момент его судьбы, находящийся в мучительных раздумьях над выбором пути. Крамской писал: «Я ясно вижу, что есть один момент в жизни каждого человека... когда на него находит раздумье – пойти ли направо или налево, взять ли за госпо-

да бога рубль или не уступать ни шагу злу ... Итак, это не Христос... Это есть выражение моих мыслей» [6]. Не будучи глубоко религиозным, Крамской испытывал восхищение Христом как человеком, сделавшим свой нравственный выбор в пользу бесконечной любви к людям.

Идея самопожертвования ради народного блага в 1870-е годы была очень близка и понятна нравственным исканиям той части русской интеллигенции, которую принято называть демократической. Картина была горячо встречена публикой и принесла Крамскому огромную популярность. С откликами на нее выступили люди, с чьим мнением считалась образованная часть общества: Толстой, Гончаров, Лесков, Гаршин.

Крамской был выдающимся художником-портретистом своего времени. Однако эта единственная историческая работа, может быть, в большей мере, чем остальные, выявила нравственные искания художника и их созвучность исканиям многих других людей, задумывавшихся над судьбами России.

Лекция 5. Исторические полотна Ильи Ефимовича Репина (1844 – 1930)

И.Е. Репин – уникальная фигура в отечественной живописи второй половины XIX – начала XX веков. Начав, как и многие художники того времени, с работ в жанре бытовой живописи, наиболее известными из которых являются хрестоматийные «Бурлаки на Волге» (1870 – 1873), «Крестный ход в Курской губернии» (1880 – 1883), блестящая серия, посвященная революционному народничеству, Репин создал выдающиеся произведения в историческом и портретном жанрах.

И.Е. Репин родился в г. Чугуеве на Украине, в семье военного поселенца. Наперекор многим неблагоприятным обстоятельствам он сумел поступить в Академию художеств, которую блестяще закончил в 1871 году.

Первые работы Репина в историческом жанре были сделаны еще в ученические годы и выполнены на библейские сюжеты, заданные Советом Академии. Выпускная работа молодого художника, представленная в конкурсе на большую золотую медаль,

«Воскрешение дочери Иаира», заслужила высшие оценки академиков, была удостоена медали и свидетельствовала о появлении нового таланта в области исторической живописи.

В 1879 году Репиным была окончена его первая историческая картина «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году».

Царевна Софья была для XVII века весьма неординарной личностью. Ученица крупнейшего деятеля отечественной культуры, родоначальника русской лирической поэзии и драмы Симеона Полоцкого, Софья была прекрасно образована. Она знала русский, польский, латинский языки, что было вовсе не типично для русских царевен той эпохи. Вместе с тем она отличалась властным, жестким, в чем-то даже мужским, характером. Вполне понятно, что такая женщина не хотела для себя заурядной судьбы. Между тем, большинство русских царевен имело небогатый выбор: либо быть выданной замуж, если найдется подходящий жених, либо по достижении определенного возраста быть сосланной в монастырь. Однако Софья не желала подчиняться средневековой традиции. Она хотела властвовать и шла на все, чтобы добиться власти, но проиграла.

Художник изобразил Софью в один из самых страшных моментов ее жизни, о чем красноречиво свидетельствует очень детализированное название картины. Однако Репин изобразил ее не смилившейся, а полной ярости и гнева.

«Софья производит впечатление запертой в железную клетку тигрицы, что совершенно отвечает истории», – утверждал И.Н. Крамской в одном из писем к П.М. Третьякову [4]. В словах Крамского очень четко выражена мысль об исторически закономерном характере Софьи, в том виде, в каком он был раскрыт Репиным. Софья предстает здесь как очень сильный и достойный Петра противник. В сущности, брат и сестра очень похожи в своем стремлении идти до конца в борьбе за власть.

Репин, вероятно, очень остро ощущал это сходство и в период работы над психологическим портретом Софьи изучал не только ее прижизненные изображения, но и портреты Петра. В частности, он писал В.В. Стасову о том, что все еще не окончил

писать лицо Софьи и думал, что глаза Петра могут многое дать в трактовке ее образа.

Портрет Софьи был решен психологически верно, очень точно соответствовал ситуации и эпохе, что позволило И.Н. Крамскому утверждать, что «Софья» – это историческая картина.

Известно, однако, что некоторые критики были несогласны с Крамским. Их корбило абсолютное несовпадение образа, предложенного Репиным, портретам Софьи, выполненным ее современниками. Некрасивая, немолодая, мужиковатая, с растрепанными волосами и искаженным от гнева лицом, она выглядела вульгарной простолюдинкой.

В этой сложной дискуссии выявился весьма принципиальный вопрос: насколько допустимым в историческом портрете является внешнее отступление от известных образцов с целью более полного раскрытия внутреннего мира персонажа. Однозначного ответа на этот вопрос найдено не было, и каждый художник решал эту проблему самостоятельно.

Рассуждая о данной работе И.Е. Репина, следует подчеркнуть, что, хотя царевна Софья – главный ее персонаж и выделена на полотне композиционно и в цветовом отношении, второй план картины не менее интересен. Бледное личико насмерть перепуганной девочки-послушницы и фигура повешенного перед окном царевны стрельца помогают воссоздать страшную атмосферу тех дней.

Наконец, необходимо заметить, что Репин внимательно и исторически точно воссоздает исторические костюмы и предметы быта конца XVII века: светлое переливающееся платье Софьи, золотистая скатерть, желтоватые страницы старинной книги, серебряные подсвечник и чернильница – очень точные знаки эпохи.

«Царевна Софья...», безусловно, мощное произведение, одно из самых сильных в русской исторической живописи 1870-х годов.

Еще в большей мере такая оценка относится к картине «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885). Сюжет произведения тот же, что и в картоне Шварца: царь, тиран и деспот, запечатлен в момент исступленного отчаяния. Это воющий

от ужаса содеянного человек, жестоко поплатившийся за насилие, им самим совершенное. Личная трагедия Грозного, обезумевшего от горя отца, приобретает общечеловеческий характер и выступает в работе Репина на первый план.

По мнению большинства исследователей, Репин дал такой глубокий психологический анализ состояния Грозного, какой был не по силам ни одному из современных ему художников. Блестящая по живописи, по разработке цветовой гаммы, напряженная по настроению, по нервной выразительности картина стала «всероссийской сенсацией».

В книге «Давние дни» художник Нестеров так описывал реакцию общества на появление новой исторической картины И.Е. Репина на выставке: «Петербург взволнован ..., – все разговоры около Грозного, около Репина «дерзнувшего» и проч. Восторги, негодования, лекции, доклады. Тысячи посетителей, попавших и не могущих попасть на выставку. Конный наряд жандармов у дома Юсуповых на Невском, где в первые дни открытия Передвижной стоял "Грозный"» [5].

Иначе отреагировали на работу власти. Хотя картина не носила обличительного характера и не подвергала критике царскую власть, в ней была усмотрена «крамола», и ее запретили показывать на выставке. Главный инициатор запрета картины обер-прокурор святейшего синода К.П. Победоносцев счел, что эта работа без малейших идеалов, только с чувством голого реализма и с тенденцией критики и обличения.

Третья большая историческая композиция Репина существенно отличается от предыдущих. Не отдельная историческая личность, не личная трагедия, а народное веселье составляет ее содержание. Это картина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», задуманная еще в конце семидесятых годов и оконченная в 1891 году. В основе ее сюжета – коллективное сочинение письма запорожцами, отказывающимися подчиниться турецкому султану.

Запорожская Сечь, своеобразная казацкая республика, расположенная за днепровскими порогами, в XVII веке прикрывала своей территорией южные рубежи России и Польши от набегов крымских татар, вассалов Османской империи. Именно эту свое-

образную казацкую республику и хотел подчинить себе турецкий султан.

Сечь всегда пленяла Репина своим вольнолюбием. «В истории народов и в памятниках искусства..., – писал Репин, – меня привлекали всегда моменты всеобщей жизни горожан, ассоциаций; более всего в республиканском строе, конечно... И наше Запорожье меня восхищает этой свободой, этим подъемом рыцарского духа» [17].

В коллективном сочинении ответа на ультиматум могущественного султана в полной мере отразились свобода и демократизм Сечи, дерзость и смелость казачества. Открыто издевательский текст послания (а запорожцы не стеснялись в выражениях) не мог остаться без ответа. Однако, зная это, запорожцы охвачены весельем. В их смехе есть сознание своей правоты и силы и еще – понимание абсолютной ценности свободы.

В картине прежде всего привлекает пестрая галерея великолепных типов, юмор, виртуозная разработка разных оттенков смеха, от сдержанной улыбки в усы атамана Серко, тихого хихиканья маленького старика – до грохотания огромного толстяка в белой папахе, раскатистого хохота бритоголового казака, запрокинувшегося на бочке, довольного смеха черноусого красавца, который от восторга перед очередной шуткой хватил кулаком своего соседа по голой спине.

Однако «Запорожцы» отнюдь не исчерпываются изображением весьма колоритных и привлекательных народных типов. Стремление передать независимость, абсолютное равноправие, единство, широту характера и подкупающую непосредственность могучего казацкого воинства являлось главной целью Репина при работе над этой картиной.

Сам художник придавал ей огромное значение и хотел, чтобы его восхищение казачеством разделили с ним публика и критики. В письме к Стасову он писал по этому поводу: «до учреждения этого рыцарского народного ордена наших братьев десятками тысяч угоняли в рабство и продавали как скот на рынках Трапезонта, Стамбула и других турецких городов. «Довольно, – сказали они туркам, – мы поселяемся на порогах Днепра, и отныне разве через наши трупы вы доберетесь до наших братьев и сестер...».

Объясняя эпизод, изображенный в картине – сочинение издательского письма султану в ответ на предложение перейти к нему в подданство, Репин подчеркивает удаль и чувство юмора в своих героях: «И вот эта горсть удальцов...усиливается до того, что не только защищает всю Европу от восточных хищников, но грозит даже их сильной тогда цивилизации и от души хохочет над его восточным высокомерием» [17].

Очевидно, таким образом, что исторические полотна И.Е. Репина несли в себе большую смысловую нагрузку, в них нашли отражение сложные и дискуссионные вопросы о путях и методах работы в историческом жанре, дававшие мощный импульс динамичному развитию последнего.

Лекция 6. Вклад Виктора Михайловича и Аполлинария Михайловича Васнецовых в развитие исторической живописи второй половины XIX века

Виктор Михайлович Васнецов (1848 – 1926)

В.М. Васнецов родился в Вятской губернии в семье священника. Он получил образование в Вятской духовной семинарии, но священником не стал. Воспользовавшись правом поступать в любые учебные заведения, предоставленным в середине 1860-х годов лицам духовного сословия, Васнецов в 1868 году поступил в Академию художеств. Его любимым учителем стал молодой академик живописи Павел Петрович Чистяков. Однако Виктор Михайлович не окончил полного курса Академии и ушел из нее в 1874 году: смерть родителей, необходимость зарабатывать деньги и воспитывать младшего брата, а также нелады с администрацией повлияли на принятие этого решения.

Тем не менее Виктор Михайлович Васнецов сумел стать одним из самых оригинальных и известных публике художников, работавших в историческом жанре. Его творчество занимает особое место в русской исторической живописи второй половины XIX века.

В поисках путей и способов выражения народности искусства, провозглашенной его новыми теоретиками, он обратился к богатому фольклорному наследию русского народа. Герои былин, сказок, а также произведений древнерусской литературы стали главными персонажами его картин.

К собственному видению исторического прошлого художник пришел не сразу. Как и многие его ровесники и соученики по Академии художеств, В.М. Васнецов первоначально был увлечен бытовым жанром, быстро превратившимся в 1860-х годах из «Золушки» в один из самых востребованных жанров отечественной живописи. Однако внутренняя неудовлетворенность заставляла его искать новые пути в искусстве, и этот поиск оказался успешным, хотя понимание и признание пришли далеко не сразу.

Сюжет одной из лучших картин Васнецова – «После побоища Игоря Святославовича с половцами» (1880) – посвящен реальному историческому событию, походу князя Игоря Святославовича Новгород-Северского против половцев в 1185 году, трагически окончившемуся гибелью дружины и пленением самого князя. Вместе с тем весь строй произведения показывает, что главным источником вдохновения стал для художника крупнейший памятник древнерусской литературы – «Слово о полку Игореве». В.М. Васнецов не пошел по традиционному пути и не стал изображать саму сечу, он показал поле боя после ее окончания. И погибшие богатыри, и юный отрок словно спят в спокойном и скорбном сне. Заходящее над полем брани зловеще-огненное солнце и кружащиеся стервятники словно пророчат русской земле новые, еще большие беды.

Картина не встретила понимания и поддержки со стороны критики. Влиятельнейший В.В. Стасов писал, что в этой работе «нет злобы, ярости, остервенения, мрачности, энергии». Однако поддержал ученика П.П. Чистяков, весьма благожелательно отзывался о работе И.Е. Репин. Последний, в частности, писал, что это необыкновенно замечательная, новая и глубоко поэтическая вещь, каких еще не было в русской школе.

Одной из самых известных работ, написанных на былинные сюжеты, стала работа «Богатыри» (1898). Каждый из богатырей воплощает в себе лучшие черты, которыми, по народным пред-

ставлениям, обладают герои. Илья Муромец – воплощение силы, добродушия, неторопливости; Алеша Попович умен и сообразителен; Добрыня Никитич, крепко сжимающий меч, готов немедленно сразиться с любым недругом. Все же вместе они олицетворяют собой ту добрую силу, защита которой была так нужна русской земле.

По мотивам былинного эпоса написан и «Витязь на распутье» (1882). Витязь, остановившийся в суровой, покрытой валунами степи, читает пророческие надписи на камне и глубоко задумывается о выборе пути, а значит, и своей судьбы. Картина имеет определенный философский смысл, однако сохраняет сказочность и таинственность, присущие фольклору.

По существу, Васнецов создал новую разновидность исторической картины: не реальные исторические факты, а их литературное, фольклорное переосмысление лежали в основе этого вида исторической живописи.

Одной из значительных работ Васнецова является полотно «Царь Иван Васильевич Грозный» (1897). По жанру его можно отнести к историческому портрету. В нем художник стремился как можно более точно, почти документально, передать характерные приметы той эпохи: одеяние царя, элементы древнерусской архитектуры, цветовую гамму, особенности национального орнамента, присущие средневековой культуре. Это было свойственно художникам «мамонтовского кружка», к которому, вместе с Суриковым, Поленовым и другими известными мастерами, принадлежал Васнецов. Вместе с тем в соответствии с уже сложившейся в русской живописи традицией художник уделил серьезное внимание психологической характеристике царя, изобразив его действительно грозным, безжалостным, подозрительным, то есть таким, каким он сохранился в исторической памяти народа.

В 1885 году В.М. Васнецов приступает к росписям в Киевском Владимирском соборе и продолжает эту работу на протяжении более десяти лет. Виктор Михайлович был глубоко религиозным человеком и отнесся к полученному заказу с огромной ответственностью.

Для поисков необходимых материалов и изучения древнехристианского искусства, без чего Васнецов не считал возмож-

ным приступить к росписям, он отправился за границу. Возвратившись на родину, художник поселился на несколько лет в Киеве, изучал фрески и мозаики старых русских храмов, византийские альбомы.

Среди церковных росписей Васнецова особенный интерес представляют образы древнерусских князей, причисленных церковью к лику святых. Художник изобразил их одетыми в яркие праздничные национальные костюмы, поверх которых надеты доспехи, в руках – оружие. Князья (Андрей Боголюбский, Михаил Тверской, Довмонт Псковский, Александр Невский) предстают защитниками и хранителями русской земли. Выполненные В.М. Васнецовым росписи были высоко оценены современниками. На него обрушилась огромная слава и многочисленные заказы в России и за рубежом.

Аполлинарий Михайлович Васнецов (1856 – 1933)

А.М. Васнецов родился в Вятской губернии в семье провинциального священника. Образование получил в Вятском духовном училище. Рано потерял обоих родителей и по настоянию старшего брата, одного из наиболее оригинальных художников второй половины XIX века, Виктора Михайловича Васнецова, сначала переехал к нему в Петербург, а позднее в Москву.

В силу разных обстоятельств, в том числе увлеченности пропагандой народнических идей, А.М. Васнецов не получил специального художественного образования. Однако сначала его наставниками в живописи, а затем друзьями и единомышленниками стали, помимо брата, И.Е. Репин, В.Д. Polenov. В абрамцевском кружке С.И. Мамонтова он близко общался с В.И. Суриковым и другими именитыми художниками.

На протяжении всей творческой жизни А.М. Васнецов был особенно предан трем основным темам:

- 1) Россия и ее природа,
- 2) театрально-декорационное искусство,
- 3) старая Москва.

К русской истории А.М. Васнецов впервые серьезно прикоснулся, работая над театральными декорациями к опере М.П. Мусоргского «Хованщина» (1897). Известно, что события,

легшие в основу либретто оперы, связаны с последствиями стрелецкого бунта 1682 года, в котором стрельцы сыграли особую роль, добившись возведения на престол двух царей – Ивана V и Петра I – при регентстве царевны Софьи. Вообразившие себя главной политической силой стрельцы вознамерились возвести на российский престол главу стрелецкого приказа князя Ивана Хованского и устроить «стрелецкое царство». Разумеется, «хованщина» была подавлена царевной Софьей самым жестоким образом.

Обращение к российской истории XVII века произвело на художника неизгладимое впечатление, и он неоднократно подчеркивал, что именно работа над «Хованщиной» стала отправным моментом в его последующей многолетней работе по древней российской истории и воссозданию облика старой Москвы.

Объясняя причины обращения к воссозданию исторического облика древней Москвы, художник говорил следующее: «...Почему я занялся старой Москвой и так увлекся ею? На это трудно ответить. Может быть потому, что я люблю все родное, народное, а старая Москва – народное творчество в жизни прошлого. Может быть, повлияло и то, что, очутившись в Москве в 1878 году после деревенской жизни в селе Быстрице – месте моей учительской деятельности, был поражен видом Москвы, конечно, главным образом, Кремлем. Жил неподалеку от него, на Остоженке, и любимыми прогулками после работы было «кружение около Кремля»: я любовался его башнями, стенами и соборами. Но едва ли не главной причиной было то, что я вообще люблю науку: собирать материал, классифицировать факты, изучать их и т.д., в данном случае факты археологического значения. Все это, вероятно, и послужило главной причиной тому, что для всех интересующихся искусством, на мне написано "Старая Москва"» [14].

Упоминание А.М. Васнецова об археологической науке неслучайно: с 1900 года он являлся членом комиссии по сохранению древних памятников при Московском археологическом обществе, а с 1906 года – членом этого общества.

Обращение А.М. Васнецова к историческим архитектурным пейзажам Москвы было очень трудной и вполне новаторской за-

дачей: предстояло соединить воедино научные знания и их творческую интерпретацию. Васнецов справился с этой задачей блестяще.

При всей приверженности к научной точности и документальности, Васнецов, по его словам, никогда не забывал, что «помимо одного исторического материала важно нечто другое, что дает возможность проникать в ... прошлое. Это способность чисто творческая, где воображение и представление руководит работой художника в большой степени, чем какой бы то ни был материал».

Многие работы А. Васнецова, посвященные старой Москве, несут в себе ощущение неясной тревоги, так свойственной истории России XVI – XVII веков.

К их числу относится, например, акварель «Скоморохи» (1904). В зимних сумерках по одной из заснеженных улиц Москвы движутся причудливо наряженные скоморохи. Ерничество скоморохов, их показное и шумное веселье выглядело как вызов в стране, где голод, страшные эпидемии, пожары, казни были отнюдь не редким явлением. Скоморошество в средневековой России считалось проявлением язычества, не одобрялось, а иногда и преследовалось властью и православной церковью. Неслучайно в нижнем правом углу работы Васнецов изобразил полуобнаженного, опутанного веригами юродивого, гневно и предупреждающе поднявшего навстречу приближающимся скоморохам исхудалую руку в двуперстном крестном знамении.

В другом произведении – небольшой картине, выполненной углем и чуть подцвеченной акварелью «Вьюжит. Старая Москва» (1904), мы видим на первом плане набатный колокол: в эти неспокойные времена его голос часто можно было услышать над Москвой. В кружащейся поземке только угадываются строения города, деревья и бегущие бездомные собаки, что только усиливает тревожное настроение.

В акварели «Уличная решетка. Ночь» (1903) показан стынувший в зимней ночи древний город с улицами и постройками, деревянными изгородями, залитыми холодным светом луны, и мрачными силуэтами сторожей. Художник раскрывает перед зрителем неизвестные детали жизни старого города. Мало кому из-

вестно, что в лихие времена улицы имели заборы и ворота, запиравшиеся на ночь от непрошенных гостей, а дежурство возле них поочередно несли жители этой улицы.

Одна из самых драматических по содержанию картин Аполлинария Васнецова – «Московский застенок. Конец XVI века» (1912), получившая золотую медаль на Международной выставке в Мюнхене в 1913 году.

Автор не случайно четко обозначает дату: опричнина Ивана IV Грозного была самым страшным событием XVI века и сопровождалась массовыми пытками и убийствами людей, принадлежащих к разным социальным группам населения. Однако главными своими врагами царь считал изменников-бояр, истребляя «под корень» знатнейшие боярские фамилии, не щадя ни женщин, ни детей, ни уз родства.

Действие происходит около кремлевской стены, у Константино-Еленинской башни. В XVI веке в ступенчатых пристройках над рвом помещался московский застенок – место заключения и пыток людей. Из ворот застенка палач вытаскивает трупы людей, не выдержавших истязаний. Родственники, большинство из которых принадлежит к боярству, стоят, охваченные отчаянием и страхом, узнавая или боясь узнать среди замученных своего близкого. Так историческая драма обретает в трактовке талантливого художника характер человеческой трагедии.

В те же годы А.М. Васнецовым написана картина из серии «Смутное время» – «Гонцы. Ранним утром в Кремле» (1913).

Русская смута конца XVI – начала XVII веков характеризуется историками как глубокий структурный кризис, поразивший все стороны жизни государства и общества: власть, внутреннюю и внешнюю политику, социальные отношения, идеологию и нравственность. Иностранные интервенты и самозванцы, «неприродные» цари, сменяющие друг друга на престоле, голод и людоедство, эпидемии и непрекращающиеся народные выступления, убийства и принудительное пострижение в монахи – вот далеко не полный перечень характерных признаков той эпохи.

...Раннее холодное утро, по деревянной мостовой, тревожно озираясь, мчатся два всадника – монах и воин. От цокота копыт в хмурое предрассветное небо взметнулась стая галок. Весь строй

картины подготавливает зрителя к тому, что гонцы везут страшную весть очередному обитателю кремлевских палат.

Художник стремился как можно более точно передать особенности архитектурного облика Кремля в начале XVII века. Тесная застройка у граненой угловой башни, нагромождение деревянных построек, многочисленные и запутанные внутренние переходы, причудливые звери и птицы на коньках крыш и колоннах, золоченые кресты на куполах соборов, характерный флоральный рисунок на створках ворот, ведущих в палаты. Какие интриги плетутся в этих запутанных лабиринтах, какие страсти кипят за слюдяными оконцами палат, какие злодейства замышляются?

Разумеется, в художественной летописи Москвы Аполлинария Васнецова есть и весьма оптимистичные по духу, и отличающиеся радостным колоритом работы: «Город строится. Строительство деревянных стен Кремля. XII век» (1903), «Всехсвятский каменный мост. Конец XVII века» (1901), «Московский кремль при Иване III. Начало XVI века» (1921) и многие другие.

Заслуживают особого внимания работы, на которых художник изобразил сценки из повседневной жизни жителей Москвы: «Выход боярыни. Старая Москва» (1909), «Медведчики (развлечение). Старая Москва» (1911).

Особенно удивляет работа «Книжные лавочки на Спасском мосту в XVII веке» (1916). Действительно, лавочки теснятся рядом друг с другом, а публика разного сословия и звания с любопытством разглядывает товар и даже, собравшись небольшими группами, обсуждает новинки. Оказывается, не только в Париже, но и в Москве семнадцатого века мосты были местом торговли, прогулок и встреч горожан.

Неслучайно про Аполлинария Васнецова говорили, что его изображение старых городов и незамысловатых уличных сценок настолько просто, живо и убедительно исполнены, что кажется, будто все это создано очевидцем, человеком Древней Руси.

Пожалуй, самую точную оценку историческим полотнам А.М. Васнецова дал А.Н. Бенуа: «Его виды старой Москвы, являющиеся в научном отношении очень верными иллюстрациями, драгоценны и в чисто художественном отношении. В них он ...

сумел разгадать коренную русскую, окончательно в наше время исчезающую красоту, вычурную странную прелесть целой безвозвратно погибшей культуры» [1].

Лекция 7. Творчество Василия Дмитриевича Поленова (1844 – 1927)

Василий Дмитриевич Поленов происходил из семьи потомственных дворян, из рода, отличавшегося своей высокой образованностью и демократическими традициями. Еще прадед Василия Дмитриевича, Алексей Яковлевич Поленов, отправленный по решению Ломоносова в Германию для изучения юридических наук, был автором сочинения, обличавшего крепостное право.

Художественные способности Василия Дмитриевича проявились достаточно рано, и с 15 лет он стал брать уроки у талантливого педагога П.П. Чистякова и посещать классы Ф.И. Иордана в Академии. Однако занятия были прерваны в связи с переездом семьи в Петрозаводск.

В 1863 году, по окончании Петрозаводской гимназии, Поленов возвращается в Петербург и, по семейной традиции, получает юридическое образование в Петербургском университете. Параллельно Василий Дмитриевич активно занимается живописью в Академии художеств.

В 1871 году Поленов окончил университет со званием кандидата прав и Академию с золотой медалью. Медаль В.Д. Поленов получил одновременно с И.Е. Репиным, своим однокурсником и другом, за исполнение картины на уже упоминавшийся библейский сюжет «Воскрешение дочери Иаира».

Летом 1872 года Поленов воспользовался своим правом на заграничную стажировку и уехал в Европу. Он посещал крупнейшие художественные собрания Германии, Швейцарии, Италии, Франции, встречался с Репиным, Антокольским, Праховым, Мамонтовым, много работал. В конечном итоге Поленов остановился в Париже.

Франция в тот период переживала бурные времена. Недавнее сокрушительное поражение во франко-прусской войне, события Парижской коммуны все еще болезненно переживались француз-

ским обществом и подпитывали социальную напряженность. Эта накаленная атмосфера увлекла и Поленова: здесь, во Франции, он пишет свои первые самостоятельные исторические полотна, имеющие ярко выраженный социальный подтекст.

Первой из них стала картина «Право господина», иначе называвшаяся «Право первой ночи». Эта сцена из средневекового германского быта предстала его воображению во время осмотра им старых немецких городов и замков в окрестностях Вюртемберга. Художник так объяснял ее сюжет: «Я хотел представить один из довольно выдающихся обычаев средневекового феодального быта, рисующий отношения рыцаря, властителя к подвластным ему лицам. Вышел он, хорошо пообедав, на дворик своего ястребиного гнезда посмотреть на девушек-невест, приведенных ему для ночлежного развлечения. Подбоченился он и слегка улыбается, увидав, что девочки не совсем дурные и что стоит его баронской чести приложить некий труд для их просвещения. Крайняя девушка понимает, в чем дело, покраснела и потупилась; средняя стоит как бы выше своего положения и смотрит на него с легким презрением, а дальняя, еще глупенькая, не понимает. Мужья, отцы, матери, приведшие их, остались вдали, у ворот, их не пустили солдаты, а наверху на лестнице молодой приятель и капеллан замка пересмеиваются. Не всех же троих он возьмет, и на нашу долю будет» [25].

Картина была резким осуждением крепостничества и связанного с ним унижительного положения крестьян, оскорблением их чести и человеческого достоинства. Появление ее, несомненно, было вызвано социальной действительностью в России, еще полной в те годы пережитков крепостничества и барского произвола.

Родные были взволнованы появлением работы «Право господина». Они боялись, как бы Василия Дмитриевича не заподозрили в неблагонадежности и не лишили пенсионерства. Он, однако, не внял предупреждениям родных и начал писать еще более опасную работу «Заседание Интернационала» (или «Публичная лекция Лассалья в рабочем клубе»). Сохранились этюды к картине, но сама она не была написана. По поводу этого замысла сестра Василия Дмитриевича Е.Д. Поленова писала: «Ты спрашиваешь, что я скажу насчет новозадуманной картины «Собрание ра-

бочих». По этому поводу сказать можно много; между прочим, твои же слова, сказанные мне: «Мы уже больше не дети, прошла пора выходок, которые по необдуманности и несерьезности могут сделать больше вреда, чем пользы»... Твои убеждения (конечно, я подразумеваю убеждения, касающиеся известной области), каковы бы они не были, должны быть, по крайней мере, до поры до времени вполне неизвестны публике. Какое значение может иметь такая картина? Из нее узнают, что была публичная лекция Лассаля, да это и без того известно. Вследствие же такой картины скажут: "Вот он каков"» [25].

В ближайшие годы Поленов продолжил работу над социально-историческими темами: «Восстание в Нидерландах», «Арест гугенотки», «Блудный сын», «Цезарская забава» и другие. Закончена была только одна из них – «Арест гугенотки» (1875). Картины «Право господина» и «Арест гугенотки» были доведены до конца в значительной мере как обязательные отчетные работы художника перед Академией за время его пенсионерства. Остальные работы остановились на стадии эскизов и этюдов или остались незаконченными.

В.Д. Поленов разделял взгляды организаторов «Товарищества передвижных художественных выставок». Ему была близка идея пропаганды отечественного изобразительного искусства не только в столицах, но и в провинции: только таким образом можно было воспитывать собственного зрителя и «говорить» с ним о важных общественных проблемах. Как только возникло «Товарищество художественных передвижных выставок», Василий Дмитриевич стремился как можно скорее вступить в него. С этой целью он решил послать свою картину «Арест гугенотки» на одну из первых выставок передвижников, но академическое начальство запретило это сделать, поспешив за нее присудить Поленову звание академика.

Пребывание за границей художник считал необходимым для профессионального роста, но длительную жизнь там, в частности, шестилетнюю командировку, совершенно излишней. Поленов, подобно Репину, а в прошлом Перову, рано затосковал по Родине и через год уже писал матери: «Несмотря на все мнимые и настоящие парижские удобства к жизни и живописи, все-таки это

чистый вздор за границей работать: это именно самое лучшее средство, что бы стать ничтожеством, каким становятся все художники, прогнившие здесь шесть лет. Поэтому при первой возможности я вернусь в Россию, чтобы там самостоятельно работать...» [25].

В 1876 году Поленов и Репин раньше срока возвращаются в Россию. С началом в 1877 году русско-турецкой войны за освобождение славянских балканских народов от владычества Османской империи, В.Д. Поленов, как и многие представители российской интеллигенции, уехал добровольцем на сербско-турецкий фронт. Затем, после короткого перерыва, по желанию будущего императора Александра III, Поленов был переведен в его штаб-квартиру в качестве художника-баталиста. Он участвовал в сражениях и за храбрость имел боевые черногорские награды, однако в своей походной сумке всегда возил запас маленьких дощечек для этюдов и альбомов для зарисовок.

В дневнике художника нашел отражение его интерес к жизни и быту простых людей, красочным национальным костюмам, живописной природе, картинам военных схваток. Но вдохновения писать батальные сцены у него не было: заказные баталии он исполнял нехотя, по принуждению двора. В одном из писем М.Н. Климентьевой В.Д. Поленов признавался: «Вы спрашиваете, нашел ли я сюжеты для картин: и да и нет. Сюжеты мирные, то есть бивуаки, стоянки, передвижения, хотя и интересны, иногда очень живописны, но мало рисуют войну, сюжеты же человеческого изуродования и смерти слишком сильны в натуре, что бы быть передаваемы на полотне, по крайней мере, я чувствую в себе какой-то недочет, не выходит у меня того, что есть в действительности, там оно так ужасно и так просто...» [25].

В 1877 году Поленов вернулся с фронта и поселился в Москве. В первые же годы после возвращения им была создана целая серия картин, написанных, казалось бы, в несвойственном для художника, окончившего исторический класс Академии, пейзажном жанре. В действительности же, долгая разлука с Россией обострила в художнике ностальгические чувства, понимание своеобразной, неброской красоты русской природы и всю относительность общепринятых эталонов и клише.

Через восемь месяцев пребывания за границей он не без сарказма писал: «В разных местах побывал, много разных чудес перевидал и теперь нахожусь в Вечном городе, преславном Риме. Видал я горы, большущие-пребольшущие, озера зеленые-презеленые, видал реки разных размеров, текущие не медом и млеком, а большими помоями, наконец, видал груды векового мусора, накопившегося и накапливающегося в городе, которому предстоит, как полагают, вечность; много чего и другого видал и все-таки скажу, что наша плоская возвышенность роднее и симпатичнее, чем все эти чудеса, и не раз являлось желание убежать отсюда...» [25].

Перед возвращением на родину Поленов признавался, что перепробовал множество жанров и пришел к выводу, что его талант ближе всего к пейзажному, бытовому жанру, которым он и предполагал заняться впредь.

К числу наиболее известных пейзажных полотен художника, созданных в конце 1870-х – начале 1880-х годов, принадлежат «Пруд в парке. Ольшанка» (1877), «Заросший пруд» (1879), «Старая мельница» (1880) и другие.

Однако историку наиболее интересны две работы, написанные на стыке пейзажного и бытового жанров, – «Московский дворик» (1878) и «Бабушкин сад» (1878).

Первая работы сохранила уходящий, а теперь уже навсегда утраченный образ старой Москвы с золочеными куполами церквей и расположенными совсем рядом «двориками» с их полупатриархальным укладом, прудиками, колодцами, каждодневными привычными заботами и неспешной жизнью.

В картине «Бабушкин сад» художник также стремился запечатлеть уходящую натуру, кусочек «миллой старины». Вместе с тем эта работа носит более философский характер. Дворянская усадьба, некогда, вероятно, великолепная (колонны, вензеля на фронте, высокая лестница, к которой когда-то подъезжали кареты с роскошно одетыми дамами) доживает, как и ее хозяйка, свои последние годы. Однако в этой картине нет чрезмерной грусти. Яркие краски запущенного, но все еще прекрасного парка, юная девушка, бережно поддерживающая под руку бабушку, обилие солнечного света оставляют в целом оптимистичное впечатление.

чатление: прекрасна прожитая жизнь, еще прекрасней жизнь молодая.

Можно со всей уверенностью утверждать, что полотна В.Д. Поленова «Московский дворик» и «Бабушкин сад» являются одной из вершин русской живописи второй половины XIX века.

В 1881 – 1882 годах Поленов ездил на Восток и посетил Египет, Палестину, Сирию, Грецию. Природа Востока увлекла его, и он создал целую серию великолепных пейзажных этюдов, которые приобрели значение самостоятельных высокохудожественных произведений. Коллекция их была показана на передвижной выставке 1885 года и почти целиком приобретена П.М. Третьяковым. Вместе с тем путешествие по Святой земле возродило интерес художника к историческому жанру, в частности, к библейским сюжетам. В это время художник задумал написать картину «Христос и грешница», которую завершил в 1887 году.

Избранный автором картины сюжет хорошо известен: Христос спас от неминуемой расправы толпы молодую женщину, уличенную в измене. В соответствии с традицией она должна была быть забита камнями насмерть. Христос остановил разъяренную толпу одной фразой: «Пусть бросит в нее камень тот, кто сам безгрешен». Эта библейская легенда давала художнику возможность говорить сразу о нескольких важных этических проблемах: о взыскательном отношении человека прежде всего к себе самому, о возможности прощения грехов ближнему и дальнему, о недопустимости унижения и оскорбления людей, о жестокости толпы и др.

Картина была понята современниками и заслужила высокие оценки. В.М. Гаршин и В.Г. Короленко посвятили ей обстоятельные отзывы. Восторгался работой Поленова за ее гуманизм и В.В. Вересаев, увидевший в Христе не бога, а человека с огромной душой. Такое прочтение произведения Поленова во многом совпадало с реакцией публики на уже упоминавшуюся картину Крамского «Христос в пустыне».

Живописные полотна В.Д. Поленова дают основание утверждать, что именно то нравственное начало, которое присутствовало во всех его произведениях, в каком бы жанре они ни были

написаны, делало его искусство востребованным и общественно значимым.

Заключение

Анализ творчества крупнейших российских живописцев второй половины XIX века, работавших в историческом и бытовом жанрах, позволяет сделать следующие выводы.

Новое представление об изобразительном искусстве как о мощной критической и преобразовательной силе общества нашло поддержку у многих молодых художников, чья творческая деятельность начиналась в шестидесятые годы XIX века.

В особенной мере это относится к работам художников-жанристов. Судьба «маленького человека», его повседневные заботы, горести и радости, а иногда и трагические события жизни стали предметом самого пристального внимания художников. Боль за «униженных и оскорбленных», столь свойственная русской литературе этого периода, составила основное содержание многих произведений жанровой живописи, выполненных в реалистической манере. Полотна художников представляют несомненный интерес для историков и потому, что скрупулезно фиксируют приметы исчезнувшей эпохи: традиционную архитектуру, особенности убранства жилища, одежду и род досуга различных слоев населения пореформенной России, народные обряды и праздники. В этом смысле художественные полотна представляют собой своеобразный, но очень важный исторический источник.

Наконец, в произведениях художников-жанристов нашли свое отражение сложные события в общественной жизни современной им эпохи, такие как движение революционного народничества.

Интересный повод для размышлений дают исторические полотна. Их главная особенность состоит в новом понимании истории России. Теперь это не только история правителей, военачальников, героев, как это было в классицистической живописи, но и история народа, сильного духом. Сложные отношения народа и власти в России на разных этапах ее развития, традиционные

недоверие и нелюбовь к ней также нашли свое отражение в отдельных полотнах.

Это не значит, однако, что историческая живопись утратила интерес к отдельной личности. Напротив, в этот период появились полотна, в которых авторы стремились глубже понять историю страны сквозь призму истории жизни отдельных выдающихся личностей.

Усложнилось понимание исторического портрета: теперь это не столько парадное изображение, сколько попытка художников на основе исторического материала воссоздать сложный психологический образ реальных исторических личностей.

Важнейшим явлением в развитии исторического жанра во второй половине XIX века было зарождение новых его разновидностей, в частности, чрезвычайно интересной историко-бытовой живописи, проявлявшей серьезный интерес к традициям народного творчества, материальной культуре, повседневной жизни людей минувших веков.

Появление исторических полотен, в основу которых были положены фольклорные сюжеты и произведения древнерусской литературы, также были новыми для исторического жанра.

При всех жанровых особенностях, историческая и бытовая живопись ставили перед обществом одни и те же моральные проблемы: вера и неверие, милосердие и жестокость, щедрость и стяжательство, сострадание и равнодушие, верность и предательство. По существу, это одна вечная тема, которая пронизывает собой всю историю человеческого рода, – тема борьбы добра и зла, чрезвычайно актуальная для напряженной общественной жизни второй половины XIX века.

Список рекомендованных источников и литературы

Источники

1. Бенуа, А.Н. История русской живописи в XIX веке / А.Н. Бенуа. – М., 1999.
2. Васнецов В.М.: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. – М., 1987.

3. Крамской, И.Н. Переписка с художниками / И.Н. Крамской. – М., 1954.
4. Крамской, И.Н. Письма, статьи / И.Н. Крамской. – Т. 2. – М., 1966.
5. Нестеров, М. Давние дни / М. Нестеров. – М., 1959.
6. Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка / сост. В.В. Стасов. – М., 1904.
7. Репин, И.Е. Письма / И.Е. Репин. – Т. 1. – М., 1949.
8. Репин, И. Далекое близкое / И.Е. Репин. – М., 1960.
9. Салтыков-Щедрин, М.Е. Об искусстве / М.Е. Салтыков-Щедрин. – Л.; М., 1949.
10. Стасов, В.В. Избранные статьи о русской живописи / В.В. Стасов. – М., 1984.
11. Стасов, В.В. Письма к родным / В.В. Стасов. – М., 1954.
12. Стасов, В.В. Избранное / В.В. Стасов. – Т. 1. – М.; Л., 1950; Т. 2. – М.; Л., 1952.
13. Суриков: письма, воспоминания. – М., 1977.

Литература

14. Аполлинарий Васнецов / сост. Е.К. Васнецова, И.М. Шмидт. – М., 1980.
15. Василий Polenov. – М., 2003.
16. Верещагина, А.Г. В.Г. Шварц / А.Г. Верещагина. – Л.; М., 1960.
17. Верещагина, А. Художник. Время. История. Очерки истории русской исторической живописи XVIII – начала XX века / А. Верещагина. – М., 1973.
18. Верещагина, А.Г. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века / А.Г. Верещагина. – М., 1990.
19. Виктор Михайлович Васнецов. 1948 – 1926 / сост. Н.Ф. Шанина. – М., 1975.
20. Гомберг-Вержбинская, Э. Передвижники / Э. Гомберг-Вержбинская. – Л., 1970.
21. Государственная Третьяковская галерея. История и коллекция. – М., 1986.
22. Дмитриева, Н. Московское училище живописи, ваяния и зодчества / Н. Дмитриева. – М., 1968.

23. Зезина, М.Р. История русской культуры / М.Р. Зезина, Л.В. Кошман, В.С. Шульгин. – Л., 1990.
24. Искусство: живопись, скульптура, графика, архитектура. – М., 1969.
25. Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века / А.И. Леонов. – М., 1971. – Т. 2.
26. Кеменов, В.С. Историческая живопись Сурикова. 1970 – 80-е гг. / В.С. Кеменов. – М., 1977.
27. Курочкина, Т.И. И.Н. Крамской / Т.И. Курочкина. – М., 1980.
28. Лазуко, А.К. В.М. Васнецов / А.К. Лазуко. – М., 1990.
29. Лясковская, О.А. Репин. Жизнь и творчество / О.А. Лясковская. – М., 1982.
30. Петровская, И.Ф. Зритель провинциальной России второй половины XIX века / И.Ф. Петровская. – М., 1979.
31. Порудоминский, В. Николай Ге / В. Порудоминский. – М., 1970.
32. Порудоминский, В.С. И.Н. Крамской / В. Порудоминский. – М., 1980.
33. Рогинская, Ф.С. Товарищество передвижных художественных выставок. Исторические очерки / Ф.С. Рогинская. – М., 1989.
34. Русская живопись. Большая коллекция. – М., 2005.
35. Соловьев, С.М. История России с древнейших времен / С.М. Соловьев. – М., 1960. – Т. 6. Кн. III
36. Стернин, Г.Н. Художественная жизнь России на рубеже XIX – XX веков / Г.Н. Стернин. – М., 1970.
37. Стернин, Г.Н. Русская художественная культура второй половины XIX начала XX века. Исследования. Очерки / Г.Н. Стернин. – М., 1984.
38. Шумова, М.Н. Русская живопись середины XIX века / М.Н. Шумова. – М., 1984.
39. Шумова, М.Н. Василий Григорьевич Перов / М.Н. Шумова. – Л., 1989.

Оглавление

Введение	3
Тема I. Жанровая живопись и социальные проблемы российского общества в пореформенный период	6
<i>Лекция 1. Творчество Василия Григорьевича Перова (1833 – 1882)</i>	<i>6</i>
<i>Лекция 2. Маковский Владимир Егорович (1846 – 1920).....</i>	<i>13</i>
<i>Лекция 3. Ярошенко Николай Александрович (1846 – 1898).....</i>	<i>19</i>
Тема II. Историческая живопись во второй половине XIX века	23
<i>Лекция 1. Историческая живопись 1860-х годов</i>	<i>23</i>
<i>Лекция 2. Суриков Василий Иванович (1848 – 1916).....</i>	<i>27</i>
<i>Лекция 3. Ге Николай Николаевич (1831 – 1894)</i>	<i>36</i>
<i>Лекция 4. Библейские сюжеты в творчестве Ивана Николаевича Крамского (1837 – 1887).....</i>	<i>41</i>
<i>Лекция 5. Исторические полотна Ильи Ефимовича Репина (1844 – 1930).....</i>	<i>44</i>
<i>Лекция 6. Вклад Виктора Михайловича и Аполлинария Михайловича Васнецовых в развитие исторической живописи второй половины XIX века</i>	<i>49</i>
<i>Виктор Михайлович Васнецов (1848 – 1926).....</i>	<i>49</i>
<i>Аполлинарий Михайлович Васнецов (1856 – 1933).....</i>	<i>52</i>
<i>Лекция 7. Творчество Василия Дмитриевича Polenova (1844 – 1927)</i>	<i>57</i>
Заключение.....	63
Список рекомендованных источников и литературы.....	64
<i>Источники.....</i>	<i>64</i>
<i>Литература.....</i>	<i>65</i>

Учебное издание

Велитченко Надежда Сергеевна

**Изобразительное искусство
и общественная жизнь России
во второй половине XIX века**

Текст лекций

Редактор, корректор И.В. Бунакова
Компьютерная верстка Е.Л. Шелеховой

Подписано в печать 27.11.2008 г. Формат 60×84/16.
Бумага тип. Усл. печ. л. 3,95. Уч.-изд. л. 3,13.
Тираж 75 экз. Заказ .

Оригинал-макет подготовлен
в редакционно-издательском отделе ЯрГУ.

Отпечатано на ризографе.

Ярославский государственный университет.
150000 Ярославль, ул. Советская, 14.

Н.С. Велитченко

**Изобразительное искусство
и общественная жизнь России
во второй половине XIX века**

