

Т. В. Ильина

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ



Отечественное искусство



Издание третье, переработанное и дополненное

Допущено
Министерством образования
Российской Федерации
в качестве учебника
для высших учебных заведений



МОСКВА
"ВЫСШАЯ ШКОЛА"
2000

Федеральная целевая программа книгоиздания России

Реценденты:

кафедра теории и истории архитектуры и искусств Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии (зав. кафедрой проф. *В.С. Сперанская*); акад. *В.А. Леняшин* (Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина РАХ)

Ильина Т.В.

И 46 История искусств. Отечественное искусство: Учебник. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 2000. – 407 с.: ил.

ISBN 5-06-003705-3

Книга является частью диалогии по курсу «История искусств», состоящей из учебников «Западноевропейское искусство» и «Отечественное искусство».

В учебнике «История искусств. Отечественное искусство» рассматриваются процессы развития живописи и скульптуры, архитектуры и прикладного искусства с древности до конца XX века.

Третье издание (2-е – 1994 г.) значительно доработано: внесены изменения и дополнения.

Книга оснащена научно-методическим аппаратом и хорошо иллюстрирована.

Для студентов вузов, преподавателей школ и колледжей, а также широкого круга читателей.

**УДК 7.03
ББК 85.103(2)**

ISBN 5-06-003705-3

© ГУП «Издательство «Высшая школа», 2000

Оригинал-макет данного издания является собственностью издательства «Высшая школа», и его репродуцирование (воспроизведение) любым способом без согласия издательства запрещено.

Предисловие

Эта книга посвящена истории отечественного изобразительного искусства от Древней Руси до современности*.

* Учебник представляет собой вторую часть курса «История искусств» (первая часть «Западноевропейское искусство» переиздана издательством «Высшая школа» в 2000 г.).

Свою главную задачу автор видел в создании не только базы необходимых систематических знаний по истории отечественного искусства, но и представлений об идейно-стилистических особенностях его на каждом этапе, в тесной связи с историко-социальной проблематикой времени; о характерных тенденциях в творчестве тех мастеров, в работах которых наиболее полно и ярко отразились черты эпохи.

Сжатые рамки учебника обусловили определенную композицию учебника: обобщенные характеристики отдельных видов искусства, чередующиеся с небольшими монографическими очерками. По этой же причине в книге, посвященной истории изобразительного искусства, дана лишь самая общая характеристика архитектуры, особенно в моментах, когда она не столь выразительно отражает основную эволюцию искусства в целом. Поэтому же намеренно не рассматривается и история декоративно-прикладного искусства, имеющего свою яркую специфику. Вместе с тем автор старался избавить текст от излишней детализации, второстепенных сведений, чтобы сосредоточить внимание студентов на самых важных явлениях в отечественной художественной культуре, отражающих основные проблемы времени.

Автором сделана попытка дать объективную, правдивую картину развития отечественного искусства послеоктябрьского периода, сказать о работах тех больших русских художников, имена которых трагедией исторического развития нашего общества были ввергнуты в небытие.

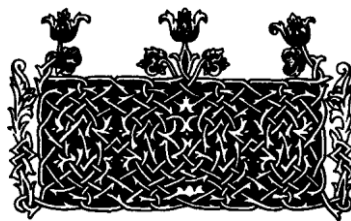
Целью искусства никогда не было научить, как жить, но – обратить человека к истинному свету, сделать человека способным воспринимать добро, дать ему веру в будущее, наполнить чувством собственного достоинства, очистить его душу. В этом и есть высокое предназначение искусства. Искусство, как сказал один большой художник, не решает проблем, оно их ставит. Одной из задач истории искусства является, несомненно, прослеживание этого процесса в искусстве, его благотворного влияния на общество.

При иллюстрировании учебника автор пытался отобрать произведения наиболее ярко характеризующие то или иное направление или того или иного мастера, чтобы создать по возможности целостное представление об особенностях развития разных эпох отечественного искусства. Наиболее скудно, к сожалению, представлены произведения молодых художников 70–90-х годов – в силу не зависящих от автора причин.

Книга снабжена списками рекомендуемой литературы, принятых сокращений и именованным указателем.



Древнерусское искусство



Искусство Киевской Руси

В период складывания и расцвета феодализма на Руси (конец X–XVII вв.) искусство формировалось на основе достижений художественной культуры восточнославянских племен и обитавших до них на этих землях скифов и сарматов. Естественно, что культура каждого племени и региона имела свои самобытные черты и испытывала влияние соседних земель и государств. Особенно ощутимым было влияние Византии с момента принятия Русью христианства (в 988 г.). Вместе с христианством Русь восприняла традиции античной, прежде всего греческой, культуры.

Важно отметить, что русское искусство периода Средневековья формировалось в столкновении двух укладов – патриархального и феодального и двух религий – язычества и христианства. И как следы патриархального образа жизни еще долго прослеживались в феодальной Руси, так и язычество напоминало о себе почти во всех видах искусства.

Процесс изживания язычества был стихийным, но все-таки делались попытки скорее укрепить новую религию, сделать ее близкой, доступной людям. Не случайно церкви строились на местах языческих капищ; в церковь проникли элементы народного обожествления природы, а некоторым святым стали приписывать роль старых богов.

Восприняв от Византии христианство, Русь, естественно, восприняла и определенные основы языка культуры. Но эти основы были переработаны и приобрели на Руси свои специфические, глубоко национальные формы. «Мы взяли из Византии Евангелие и традицию», – писал А.С. Пушкин. Конечно, как всякое искусство эпохи Средневековья, искусство Древней Руси следует определенным канонам, прослеживаемым и в архитектурных формах, и в иконографии – в живописи. Созданы были даже образцы – «прориси», «подлинники», лицевые и толковые (в первых показывалось, как надо писать, во вторых это «толковалось», рассказывалось), но и следуя канонам, и вопреки им умела проявить себя богатая творческая личность художника. Опираясь на вековые традиции восточноевропейского искусства, русские мастера сумели создать собственное национальное искусство, обогатить европейскую

культуру новыми, присущими лишь Руси формами храмов, своеобразными стенными росписями и иконописью, которую не спутаешь с византийской, несмотря на общность иконографии и кажущуюся близость изобразительного языка.

В домонгольскую пору политическим и культурным центром русской земли был Киев – «мать городов русских», как называли его в древности современники, сравнивая по красоте и значимости с Константинополем. Росту могущества Киева способствовало его географическое положение на пересечении торговых путей из Скандинавских стран на юг, в Царьград, с запада, из Германии, до Хорезма. При князе Владимире и его сыне Ярославе Киевская Русь стала сильным государством, неизвестным ранее восточным славянам. Русское воинство держало в страхе и византийцев, и хазар. Западные славяне искали с Русью дружбы, германские императоры заключали союзы. Русские князья выдавали своих дочерей замуж за иностранных государей. Так укреплялось международное положение Киевской Руси. Помимо Киева большую роль играли такие города, как Чернигов, Полоцк, лежащий в северных истоках пути «из варяг в греки» Новгород.

Для искусства домонгольской поры характерна одна отличительная черта – монументализм форм. Особое место в нем по праву занимает архитектура. Средневековое русское искусство определялось христианским мировоззрением. До нас дошли далеко не все архитектурные памятники того времени, многие сохранились в искаженном виде, о еще большем числе мы знаем лишь по археологическим раскопкам или по письменным источникам. Но те, что сохранились, естественно, имели культовое назначение. Еще в языческую пору на Руси была развита архитектура, в основном деревянная: издавна славились русские «древодели». Уже после принятия христианства летописец оставил нам свидетельство, что до каменной новгородской Софии на территории Новгородского кремля стоял тринадцатиглавый деревянный Софийский собор, срубленный новгородцами в конце X в. Вполне возможно, что у восточных славян были свои деревянные рубленые храмы и что эти храмы были многоглавыми. Многоглавие, таким образом, было исконно национальной чертой русского зодчества, воспринятой затем искусством Киевской Руси.

С христианством на Русь пришла крестово-купольная форма храма – типичная для греко-восточных православных стран. Крестово-купольной формы храм – прямоугольный в плане, четырьмя (или более) столбами его интерьер делится на продольные (по оси восток–запад) части – нефы (три, пять или более). Четыре центральных столба соединяются арками, поддерживающими через паруса барабан купола. Подкупольное пространство благодаря окнам барабана залито светом, оно является центром храма. Ячейки, примыкающие к подкупольному пространству, перекрыты цилиндрическими сводами. Все центральное пространство храма в плане образует крест, отсюда название системы подобного храма – крестово-купольная. В восточной стороне интерьера размещаются алтарные помещения – апсиды, обычно полукруглыми выступающие на внешней стороне; поперечное пространство в западной части интерьера называется притвором, нартексом. В этой же западной части на втором ярусе располагаются хоры, где находились князь и его приближенные во время богослужения. В экстерьере домонгольского храма отличительной чертой является членение фасада плоскими вертикальными пилястрами без капителей (по-древнерусски –лопатками) на прясла. Полукруглое завершение прясла, форма которого определяется посводным покрытием, называется закомарой.

Наиболее распространенной в строительстве храмов техникой кладки в Киевской Руси была так называемая смешанная – «opus mixtum» – стены воздвигали из более тонкого, чем современный, кирпича-плинфы и камня на розовом известковом растворе – цемянке. На фасаде чередовался ряд кирпича с рядом цемянки, и оттого он казался полосатым, что уже само по себе было решением декоративного оформления экстерьера. Часто употреблялась так называемая кладка с утопленным рядом: на фасад выходили не все ряды кирпичей, а через один, и розовый слой цемянки в три раза по толщине превосходил слой кирпича. Полосы розовой цемянки и красного кирпича на фасаде, сложно профилированные окна и ниши – все вместе создавало нарядный, праздничный облик здания, иного декоративного убранства и не требовалось.

Сразу после принятия христианства в Киеве был построен храм Успения Богородицы, так называемая Десятинная церковь (989–996) – первый известный нам каменный храм Киевской Руси. Десятинная церковь (князь выделил на ее содержание $\frac{1}{10}$ часть своих доходов – отсюда и название) была разрушена во время нашествия монголо-татар, поэтому мы можем судить о ней лишь по остаткам фундамента, некоторым элементам декора и по письменным источникам. Это была большая 25-главая шестистолпная церковь, с двух сторон обнесенная пониженными галереями, что придавало пирамидальный облик всему храму (западная часть имела сложную, до сих пор до конца не выявленную планировку).

Пирамидальность, наращение масс – черты, чуждые византийскому зодчеству, возможно, такая ступенчатость была присуща языческим сооружениям, воздвигнутым на территории будущей Киевской Руси. Десятинная церковь была богато «изукрашена»: об этом свидетельствуют фрагменты фресок и мозаик, плит наборного пола, обломки колонн, куски резных капителей и шифера. На одном из фрагментов фрески сохранилась часть лица (какого-то святого?) с огромным глазом – живопись, по характеру своему напоминающая эллинистическую. По этому фрагменту можно судить об уровне искусства Киевской Руси в целом. Много подобных фрагментов живописи и мраморной резьбы найдено археологами на площади, где стояла Десятинная церковь. Это была главная площадь города того времени. Письменные источники свидетельствуют, что она была украшена бронзовой квадригой лошадей («четыре коня медяны»), двумя античными статуями, вывезенными князем Владимиром из Корсуни (Херсонес). Тут же располагались княжеский дворец, хоромы дружины и городской знати. Княжеский терем и главные святыни города – соборы – стояли высоко над Днепром, «на горе». У подножия холма, «на подоле», жили купцы, ремесленники, городская беднота. Киев рубежа X–XI вв. был достаточно укрепленным городом, стена, воздвигнутая на мощном земляном валу, была деревянной, легко воспламеняющейся, но ворота в ней – уже каменные.



Софийский собор в Киеве.
Начат в 1037 г.



Внутренний вид собора



Богоматерь Оранта. Фрагмент
мозаики. XI в.

От следующего, XI столетия в Киеве сохранилось несколько памятников, и самый известный из них – София Киевская, главный собор, где происходили церемонии посажения на княжеский стол и поставления на митрополичий престол, построенный сыном Владимира Ярославом Мудрым. Как говорили современники, «Ярослав завершил то, что начал Владимир». София Киевская, как доказано современными исследователями, была построена по единому замыслу в 30–40-е годы XI в. Несколько позже возникла лишь северная башня.

Киевская София – пятинефный, пятиапсидный, 13-купольный храм. Центральный купол, опирающийся на барабан, прорезанный 12 окнами, и 4 меньшие по размеру главы вокруг него освещают Центральное пространство и главный алтарь, а самые маленькие, боковые 8 глав – боковые пространства и огромные (площадью около 600 кв. м) хоры. Софийский храм, как и Десятинная Церковь, был обнесен внутренней двухэтажной галереей – гульбищем. К сожалению, Киевская София была перестроена в XVII в., как многие русские храмы на Украине, в духе «украинского барокко», в результате чего исчезла характерная для нее пирамидальность, постепенное наращивание масс от галерей к боковым куполам, а от них – к центральному, что определяло облик всего храма.

Смешанная система кладки рядов камня с рядами плинфы и широкого слоя цемянки, тонкие колонки с капителями, подчеркивающие грани средней апсиды, окна и двухступенчатые ниши – все это придавало разнообразие и нарядность экстерьеру собора.

Как и в Десятинной церкви, интерьер Софии Киевской был необычайно богат и живописен: хорошо освещенные алтарные помещения и центральное подкупольное пространство украшены мозаикой, столбы нефов, более темные боковые помещения под хорами, стены – фресками. Полы были также мозаичные и из шифера. Особой красотой отличались алтарные преграды и решетки хоров: по византийскому обычаю они были каменными, тончайшей резьбы. Общее впечатление было величественным, необыкновенно торжественным. «Виждь церккви цветуща, виждь кристианство растуше, виждь град иконами святых освещаем, блистающься и тимиямом обьухаем... И си вся виде, возрадуйся», – писал митрополит Иларион в «Слове о Законе и Благодати». В XI в. он часто произносил свои проповеди под сводами Софии.

Архитектура Софийского собора оказала огромное влияние на последующее строительство. На том же митрополичьем дворе были выстроены такие храмы, как церковь Ирины, церковь Георгия, правда, значительно более скромные и по размерам, и по убранству (первая половина – середина XI в.). Митрополичий двор был обнесен кирпичной стеной. «Город Ярослава» был много больше, чем «город Владимира». Он был укреплен по всем правилам средневекового оборонительного искусства: его валы, достигавшие высоты 14 м, тянулись более чем на 3 км. На валах были воздвигнуты деревянные стены. В город-крепость вели несколько ворот. Одни из них, Золотые, представляли собой величественную проездную арку с надвратной церковью. (Сейчас они реставрированы.) Киев XI столетия был достойным соперником Константинополя, или, как его тогда называли на Руси, Царьграда. Бок о бок с византийскими зодчими там работали русские мастера. Постепенно складывалась национальная школа зодчества.

Те же мастера, что строили Софию Киевскую, принимали участие в строительстве Софийского собора в Новгороде, сооруженного в 1045–1050 гг. при князе Владимире Ярославиче в центре кремля. Но Новгородская София проще и лаконичнее по своим формам, как бы сродни новгородскому духу. Это 5-, а не 13-купольный, пятинефный храм, с широкой галереей и лишь одной лестничной башней. Строже и монолитнее не только ее экстерьер, поражающий благородством своих мощных форм, но и интерьер, скромнее его убранство, в котором не было ни мозаик, ни мрамора, ни шифера. Иной и строительный материал: вместо тонкой изящной плинфы используется местный грубый известняк. Кирпич использован лишь в сводах и арках. Во многом близок Новгородской Софии также пятинефный Софийский собор в Полоцке (середина XI в.), техника кладки которого аналогична киевской. Сильно перестроенная со временем. Полоцкая София сейчас успешно изучается исследователями.

Под 1036 г. в летописи впервые упоминается заложенный бесстрашным воином князем Мстиславом Тмутараканским собор Спаса Преображения в Чернигове: трехнефный, трехапсидный, пятиглавый кирпичный храм с круглой лестничной башней на хоры. Внутри собора фресковая стенопись и шиферные полы. До Великой Отечественной войны сохранялось изображение св. Феклы – классически прекрасное, почти скульптурное по своей моделировке. Особую торжественность и величие интерьеру церкви придают тройные аркады хор.

На протяжении XI и в XII в. христианство завоевывает прочные позиции. Возрастает роль церкви на всей обширной территории древнерусского государства. В архитектуре второй половины XI в. влияние

церкви сказывается в усилении аскетизма в художественном облике храма по сравнению с праздничным, ликующим образом первой половины столетия. Господствующее положение занимает теперь одноглавый трехнефный шести-столпный храм. Именно такими были не дошедший до нас Успенский собор Киево-Печерского монастыря (1073–1077, князь Святослав Ярославич), разрушенный во время Великой Отечественной войны, не сохранившийся собор Михайловского Златоверхого монастыря (1108–1113), собор Выдубицкого монастыря (1070–1088) и др. Церковь Спаса на Берестове (пригородная резиденция князя), возведенная Владимиром Мономахом уже в начале XII в., с ее «полосатой» кладкой завершает собой ряд построек этой эпохи, равно как и постройки начала XII в. в Новгороде; церковь Благовещения на Городище (1103), Никольский собор на Ярославовом дворище (1113), Рождественский собор Антониева монастыря (1117) и Георгиевский собор Юрьева монастыря (1119), не случайно повторяющий композицию церкви Благовещения – расположенный на другой стороне Волхова, он как бы открывал собою вид на Новгород со стороны озера Ильмень. Из Третьей Новгородской летописи мы узнаем имя мастера: «А мастер трудился Петр». Вероятнее всего, что Благовещенский и Никольский соборы также возведены зодчим Петром.



Софийский собор в Новгороде. 1045—1050



Евангелист Лука. Миниатюра
из «Остромирова Евангелия».
1056—1057. РНБ ОР

В целом в киевскую пору было заложены основы русской архитектурной традиции и намечены черты будущих строительных школ различных древнерусских княжеств эпохи феодальной раздробленности.

В ряду изобразительных искусств Киевской Руси первое место принадлежит монументальной живописи – мозаике и фреске. Систему росписи культового здания, как и сам тип здания, русские мастера восприняли от византийцев. Но, как и в архитектуре, в русской живописи рано начинается переработка византийской традиции. Языческое народное искусство влияло на сложение приемов древнерусской живописи.



Апостолы. Из сцены Евхаристия.
Мозаика из собора Михайловского
Златоверхого монастыря в Киеве.
1112—1113 гг. Фрагмент



Устюжское Благовещение.
Новгород.
Ок. 1119 г.

Мозаики и фрески Киевской Софии позволяют представить систему росписи средневекового храма, дошедшую до нас хотя и не целиком, но и в настоящем виде поражающую своей грандиозностью. Росписи служат не только украшением сводов и стен собора, но и воплощают идеи, заложенные в архитектурном замысле в целом. Метафизические идеи христианской религии живописцы облакали в человеческие образы, создавая впечатление, что «Бог с людьми пребывает», как некогда писали побывавшие в константинопольской Софии послы князя Владимира. Живопись должна была, как и во всех средневековых храмах, выражать связь небесного, горнего, с земным. Мозаикой, исполненной греческими мастерами и их русскими учениками, были украшены главные части интерьера: подкупольное пространство и алтарное. В куполе в окружении четырех архангелов – хранителей трона Всевышнего – изображен Христос Вседержитель (по-гречески Пантократор). В простенках между 12 окнами барабана помещены фигуры 12 апостолов, в парусах, поддерживающих купол, – евангелисты, на подпружных арках в медальонах – «40 мучеников севастийских». На столбах триумфальной арки перед центральной апсидой изображается сцена Благовещения: две фигуры – архангела Гавриила и Богоматери – умещаются на столбах. В центральной апсиде на ее верхней вогнутой поверхности – в конхе – предстает Богоматерь Оранта в молитвенной позе, с воздетыми вверх руками, – заступница, позднее в народе получившая имя «Нерушимая стена», – образ, восходящий к языческому образу праматери. Ее фигура достигает почти 5 м. Ниже Оранты представлена сцена Евхаристии – Причащения, обряда превращения хлеба и вина в тело и кровь Христа, одного из главных таинств в христианском богослужении. Еще ниже, в простенках между окнами, над сидалищами, где сидело во время службы духовенство, изображаются фигуры святителей, отцов церкви. Мозаики русской и византийской церкви были для православных верующих книгой, по которой они читали основные положения христианского вероучения. Как и все росписи средневековых храмов, они были «Евангелием для неграмотных». Но столь же понятны они были, естественно, и умеющим читать богослужебные книги, а таких в домонгольской Руси было немало.

Язык мозаик прост и лаконичен. Изображения плоскостны, что характерно для средневекового искусства. Фигуры как бы распластаны на золотом фоне, еще более подчеркивающим их плоскостность, формы архаичны, грузны, жесты условны, складки одежд образуют орнаментальный рисунок. Яркие цветовые пятна – синяя одежда Богоматери, ее пурпурное с золотой каймой покрывало, красного цвета обувь – создают единое гармоническое звучание, свидетельствуют о богатстве палитры в мозаичном наборе. Набранная прямо на стене, как бы прошупанной руками мастера, с учетом всех неровностей этой стены, мозаика кажется органично слитой с архитектурой: фигуры будто выступают из фона, отражая

падающий свет, смальта то слабо мерцает, то вспыхивает ярким цветом. Строгий ритм, торжественная каноническая неподвижность фигур святителей (они представлены в фас, между ними определенное пространство: фигура–цезура, фигура–цезура) не лишает их одухотворенные лица индивидуальности. По канону, заимствованному из Византии, у них у всех удлинённый овал лица, широко открытые глаза, и тем не менее Иоанна Златоуста не спутаешь с Василием Великим или Григорием Нисским.

Живопись подкупольного пространства и апсид была исполнена в технике мозаики. Вся остальная часть украшена фреской, более дешевой и доступной формой монументальной живописи. На Руси именно эту технику ждало большое будущее. Во фресковой технике в Киевской Софии выполнены многие сцены из жизни Христа, Марии и архангела Михаила («Встреча у Золотых ворот», «Обручение», «Благовещение», «Встреча Марии и Елизаветы», «Сошествие во ад»), изображения праведников и мучеников и пр. Во многих фресковых циклах сказался, видимо, вкус заказчика, в них виден иной, чем у византийцев, лишенный аскетичности идеал, иные, русские типы лиц (например, фреска, изображающая св. Пантелеймона).

Мозаичный и фресковый цикл росписей Софии Киевской – это строго продуманная и единая по замыслу система, дающая живописное представление о вероучении, система, в которой каждая фигура и каждая сцена помогают раскрыть смысл целого. Небесная иерархия, начиная с Христа в куполе и кончая фигурами святителей в апсиде, представлялась как подобие земных связей, соподчинения.

В киевском храме среди многочисленных фресок имеются также и сугубо светские росписи: на южной стороне центрального нефа изображены фигуры дочерей князя Ярослава, а на северной – его сыновей (сохранились фрагментарно). В западной части центрального нефа, примыкающего к подкупольному пространству, была представлена композиция: князь Ярослав с моделью храма в руках. Кроме того, на стенах лестничных башен показаны эпизоды придворной жизни: состязания на царьградском ипподроме, цирковые представления, фигуры скоморохов, музыкантов, охота на волка, медведя, барса. Причем в этих сценах есть черты чисто русские. Так, изображены неизвестные в Византии животные, типично русские способы охоты. Языческое веселье в шумных пирах и разных развлечениях долго держалось в княжеском быту и нашло отражение даже в декоративном убранстве главного собора. Огромное место в декоре Софии занимает орнамент.

Помимо мозаик Киевской Софии сохранились мозаики Михайловского Златоверхого монастыря, близкие по характеру киевским, но уже имеющие иные черты, говорящие об изменении в художественных воззрениях, в эстетических идеалах за прошедшие 60–70 лет. В сцене Евхаристии фигуры апостолов переданы в сложных ракурсах, движения свободнее и живее, лица не так экзотичны, как в киевской мозаике. Фигуры составляют естественные группы, каждый апостол держится по-своему, это уже не бесстрастные, ушедшие в себя проповедники с суровым взором, а живые люди, с высоким строем мысли и глубоким интеллектом. Соответственно и выразительный язык мозаики становится другим: меньшее значение придается теперь линии, контуру, иначе строится форма, хотя линейное начало все равно преобладает. В фигуре Дмитрия Солунского (ГТГ), представленного в роскошных одеждах воина – княжеского патрона, некоторые исследователи видят портретное сходство с киевским князем Изяславом, в крещении Дмитрием. Справедливо предположить, что это идеальное представление о князе – владыке и воине. Постоянная угроза нашествия кочевников сделала ратное дело на Руси почетным. Воин-патриот, защитник отечества с мечом, щитом и копьем, готовый отстаивать свою землю и веру, становится близким и понятным образом.

Фресковых росписей XI в. до нас дошло немного. В Новгородской Софии почти не сохранилось изначальной живописи. Фигуры пророков в куполе, торжественно-спокойные, с огромными печальными глазами, исполнены в лучших киевских традициях, но уже в начале XII в. На них роскошные одежды: пурпурные, золотые и желтые плащи, голубые и красные хитоны, головные уборы усеяны драгоценными камнями, – но образы от этого не теряют своей суровости.

В редкой технике «al secco» («по-сухому», т.е. по сухой штукатурке, на тончайшей известковой подмазке), с графическим изяществом написаны фигуры Константина и Елены в Мартирьевской паперти Новгородской Софии. Плоскостно-линейная трактовка формы отличает их от фигур пророков. Имя византийской императрицы написано в искаженной русифицированной транскрипции («Олена» вместо «Елена»), что может свидетельствовать о происхождении автора фрески – он, вероятно, был местным, новгородским.

В XI в., несомненно, было создано много икон, мы знаем даже имя одного русского мастера – Алимпий, – жившего в конце XI в.

Икона «Владимирская Богоматерь» (ГТГ), вывезенная из Константинополя в Киев в начале XII в., –

произведение византийского искусства. Название «Владимирская» возникло после того, как в 1155 г. князь Андрей Боголюбский ушел из Киева во Владимир. Иконографический тип ее – «Умиление» (Богоматерь, держащая на руках младенца Христа и прижимающаяся к нему щекой) – стал излюбленным на Руси. «Прешла бе всех образов», – сказал о ней летописец. С возвышением Москвы как центра русского государства икону перевезли в новую столицу и она стала государственной святыней, особенно почитаемой народом.

Особым разделом древнерусской живописи является искусство миниатюры рукописных книг, которые сами по себе представляли сложную и изысканную форму искусства. Написанные на пергамене – телячьей коже – книги украшались миниатюрами, заставками и инициалами. Древнейшей русской рукописью является «Остромирово Евангелие» (РНБ), написанное в 1056–1057 гг. дьяконом Григорием для новгородского посадника Остромира, приближенного князя Изяслава, уставом в 2 столбца. Краски миниатюр, изображающих евангелистов, яркие, наложены плоскостно, фигуры и складки одежд прочерчены золотыми линиями, что напоминает технику перегородчатой эмали. Фигуры евангелистов сходны с фигурами апостолов Софийского собора в Киеве. Книжный мастер учился на образцах монументальной живописи. Заставки заполняются растительным орнаментом, неожиданно переходящим в подобие человеческого лица или морду животного. В миниатюрах рукописей того времени имеются и портретные изображения, например: великокняжеской семьи в «Изборнике Святослава» – рукописи, скопированной дьяконом Иоанном с болгарского оригинала (1073, ГРМ); Ярополка и его семьи в Трирской псалтыри, исполненной для жены князя Изяслава Гертруды (Трир, 1078–1087). Своеобразный самостоятельный вариант рукописи типа «Остромирова Евангелия» – «Мстиславово Евангелие» (1103–1117), писанное в Новгороде Алексой, сыном попа Лазаря, для новгородского князя Мстислава. Книги очень ценились русскими людьми, недаром летописец писал: «Великая бывает польза от книжного учения».

Огромную роль в жизни Киевской Руси играло прикладное, декоративное искусство, в котором особенно оказались живучи образы языческой мифологии. Сделанные умелыми руками мастеров резные корабли, деревянная утварь, мебель, расшитые золотом ткани и ювелирные изделия пронизаны поэзией мифологических образов. Именно поэзией, ибо первоначальной магической силы в этих мотивах уже не было. Вещи, найденные в кладах (браслеты, колты, висячие кольца, диадемы, ожерелья), украшены изображениями животных, некогда имевшими символическое значение (ритуальное, значение оберега и т.д.). Древнерусские мастера были искусны в разного вида техниках: в скани (так называлось искусство филигрании, изделий из тонкой проволоки), зерни (маленькие металлические зернышки, напаянные на изделие), черни (изделия из серебра украшались сплавом из черного порошка: рельеф сохранялся серебряным, а фон заливали чернью), особенно в самом изысканном виде искусства – финифти, т.е. технике эмалей, выемчатых и перегородчатых. Эмаль чаще всего сочеталась с золотом, а серебро – с чернью.

В искусстве Древней Руси круглая скульптура не получила развития. Она напоминала языческого идола, языческого «болвана» и потому не была популярна. Но русские мастера перенесли свой богатый опыт резчиков по дереву на изделия мелкой пластики, в искусство алтарных преград, в резьбу по камню, в литье (в частности монет). Сохранилось и несколько рельефов монументально-архитектурного назначения (два XI в. найдены в стене типографии Киево-Печерской лавры и два – Михайловского Златоверхого монастыря, XI–XII вв., ГТГ). Они исполнены в красном шифере, подчеркнута плоскостны и лапидарны. Возможно, они украшали наружные стены каких-то храмов.

Впитав и творчески переработав разнообразное художественное влияние – византийское, южнославянское, даже романское, – Киевская Русь создала свое самобытное искусство, культуру единого феодального государства, предопределила пути развития искусства отдельных земель и княжеств. Искусство Киевской Руси – недолгий по времени, но один из величайших периодов в отечественной культуре. Именно тогда получил распространение крестово-купольный тип храма, просуществовавший вплоть до XVII столетия, система стенописи и иконография, которые легли в основу всей живописи Древней Руси. А ведь мы знаем только малую часть того, что было создано в это время. Не исключено, что в киевской земле под постройками сегодняшнего дня или под побелкой соборов сохранились памятники зодчества и живописи той великой поры и они еще будут открыты в какой-нибудь счастливый для отечественного искусства и науки день.

В.О. Ключевский писал: «Замечательно, что в обществе, где сто лет с чем-нибудь назад еще приносили идолам человеческие жертвы, мысль уже училась подниматься до сознания связи мировых явлений. Идея славянского единства в начале XII в. требовала тем большего напряжения мысли, что совсем не

поддерживалась современной действительностью. Когда на берегах Днепра эта мысль выражалась с такой верой или уверенностью, славянство было разобщено и в значительной части своего состава порабощено» (*Ключевский В.* Курс русской истории. Соч. В 9 т. М., 1987. Т. 1. Ч. 1. С. 110).

Искусство периода феодальной раздробленности. XII – середина XIII века

Еще при жизни Ярослава Мудрого и особенно после его смерти начинается дробление Руси на мелкие удельные княжества со своим собственным столом. Усиление княжеских распрей в XII в. привело к активному обособлению отдельных земель. В XII – начале XIII в. в разных русских землях возникают свои художественные школы: новгородская, владими́ро-суздальская, галицко-волынская, рязанская, школы Полоцка и Смоленска. Они складываются на основе традиций Киевской Руси, но каждая вносит нечто свое, характерное только для этой земли, связанное с бытовыми особенностями и художественными достижениями, с социально-политическими и географическими условиями.

Каждая земля, каждое княжество имеет главный город, старательно обороняемый, как и все средневековые города. Верхняя часть города, наиболее укрепленная, – детинец, впоследствии чаще называемая кремлем, нижняя – посад с торговой площадью, также нередко обнесенная валом и деревянными стенами. Подобным образом укреплялись и маленькие города.

Дольше всего киевские традиции сохранялись в Чернигове. В XII в. на смену «полосатой» системе кладки приходит новая, порядовая равнослойная, из кирпича прямоугольной формы. Чтобы фасады не выглядели бедными, их скромно украшают аркатурными поясками, выполненными также в кирпиче, многоуступчатыми порталами и нишами. Некоторые черниговские храмы, как, например, реставрированный теперь храм Бориса и Глеба, имели пилястры с прекрасными капителями, украшенными белокаменной резьбой. Церковь Бориса и Глеба – величественный шестистолпный храм, как и другая черниговская церковь, представшая в результате раскопок, – Благовещенский собор 1186 г., сохранивший фрагменты богато декорированного мозаичного пола.

В черниговской церкви Параскевы Пятницы при помощи особой системы подпружных арок и ложных декоративных закомар – кокошников у основания барабана – был решен удивительной простоты архитектурный образ стремительного движения ввысь при сохранении традиционной схемы четырехстолпного, трехапсидного храма. Есть версия, что черниговскую церковь строил зодчий Петр Милонег.

Собственно Пятницкий храм является модификацией уже найденного образа нарастающего движения (благодаря высокому постаменту центральной части, несущему барабан и главу) – в Спасо-Преображенском соборе Евфросиньевского монастыря в Полоцке, исполненном зодчим Иоанном в 1159 г. в старинной технике «полосатой» кладки с «утопленным рядом» и сохранившем прекрасные фресковые росписи, еще ожидающие своей полной расчистки. Этот же принцип мы видим в Смоленском соборе Архангела Михаила, построенном по заказу князя Давида Ростиславича в 80–90-е годы XII в., с его кубической формы основным зданием, как бы вознесенным над тремя притворами. Устремленность ввысь подчеркнута пучковыми пилястрами сложного профиля. Строительный материал здесь также кирпич, но смоленские зодчие предпочитали скрыть его под побелкой. В Смоленске работали высококвалифицированные артели строителей, здесь нашли творческое воплощение традиции Византии, Балкан, романского Запада. Такое же разнообразие культурных контактов характерно и для галицко-волынской школы, сложившейся на западе Руси, в Поднестровье. Своеобразие галицко-волынской культуры особенно проявилось в стиле летописей, в сложном витиеватом их слого со смелыми, неожиданными оборотами: «Начнем же бесчисленные рати и великие труды и частые войны и многие крамолы, восстания и многие мятежи» – такими словами начинается Галицко-Волынская летопись.

Зодчие Галича использовали белый камень – местный известняк, из которого они возводили храмы самого разного плана: и четырех-, и шестистолпные, и бесстолпные, и круглые в плане – ротонды. К сожалению, галицкая архитектура нам известна в основном по литературным описаниям, однако в результате археологических работ последних лет все яснее становится характер этой художественной школы. Восстановить подлинный облик храмов Западной Руси особенно трудно, потому что католическая церковь на протяжении многих веков уничтожала всякие следы русской культуры. Церковь Пантелеймона близ Галича (начало XIII в.) с ее перспективным порталом и резьбой капителей говорит о высоком уровне галицкой архитектурной школы. Интересно отметить, что если техника кладки и убранство галицких храмов связаны с романским зодчеством, то план этих четырехстолпных крестовокупольных церквей типичен для русской архитектуры XII в. Заметим здесь же, что в те страшные

десятилетия второй половины XIII в., когда большая половина русских земель была выжжена монголо-татарами, для Галича и Волыни (западной части княжества) это было относительно благополучное время. Центром художественной жизни тогда становится новая столица Галицкого княжества – Холм, где особенно оживленное строительство ведется при князе Данииле. Церковь Иоанна Златоуста, например, была декорирована резным камнем, цветным и позолоченным, резьба исполнена русским мастером Авдием в 1259 г. Внутри храма сверкал пол, выложенный медными плитами и майоликой. И такая церковь была не единственной, что подтверждается раскопками.

Галицко-волыньское зодчество испытало определенное влияние западной раннеготической архитектуры. Об этом говорят и круглые церкви-ротонды (например, остатки церкви во Владимире-Волыньском), и новый тип кирпича – брусковый (а не плоская киевская плинфа). В середине XIV в. Галицко-Волыньские земли потеряли свою независимость и вошли в состав Польши и Литвы.

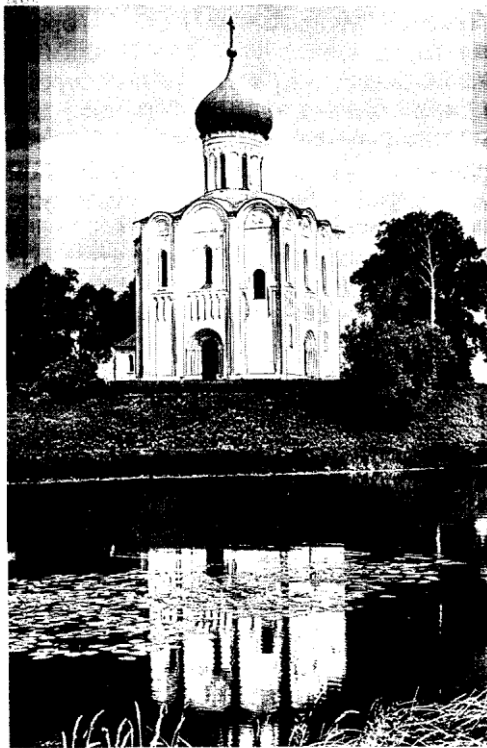
Наиболее интересно развивается искусство Владимиро-Суздальской и Новгородско-Псковской земель. Земли Владимира и Суздаля, богатые лесами и реками, простирались от Устюга до Муром. Славяне, заселившие эти территории в IX–X вв., слились с местными племенами финно-угорской группы (мерь, весь, мурома), создав очаг великорусской народности. На этих землях князья основывали новые города: Ярослав Мудрый дал начало городу Ярославлю, Мономах основал город своего имени – Владимир, Юрий Долгорукий – Переславль-Залесский, в котором построил собор Спаса Преображения, а в своей княжеской резиденции Кидекше – церковь в честь князей-мучеников Бориса и Глеба (1152). На заре сложения владими́ро-суздальской художественной традиции, в 50-е годы XII в., здесь работали в основном галицкие мастера.

Искусство Владимирской земли обретает свои отличительные черты и достигает расцвета при сыне Юрия – Андрее Боголюбском, который перенес стол во Владимир и деревянной стеной укрепил город. В Ипатьевской летописи о нем говорится, что он «Володимирь сильно устроил». Сохранившийся памятник тех лет – Золотые ворота во Владимире, построенные в западной части города, обращенной к Москве, и названные так в подражание Киевским: две мощные опоры (триумфальная арка одновременно и узел обороны) с надвратной церковью Ризположения (1164).

Андрей Боголюбский возвел и главную святыню Владимира – Успенский собор (1158–1161), величественный шестистолпный храм, сложенный из больших, плотно пригнанных друг к другу плит местного белого известняка с забутовкой («бут» – щебень, строительные остатки, которыми заполняли пространство между двумя плитами). Горизонтально по всему фасаду владимирского Успенского собора проходит аркатурный пояс: лопатки, членившие фасад, украшены полуколонками, такие же полуколонки на апсидах; порталы перспективные, окна щелевидные. Прясла (пока еще очень скупо) украшены скульптурными рельефами. Все эти черты станут типичными для архитектуры Владимиро-Суздальской земли. Величественный шлем мощного барабана сверкает золотом. Гордо возвышается собор над Клязьмой. Не менее торжествен был и интерьер собора, как писали современники, богато украшенный драгоценной утварью. В строительстве владимирского Успенского собора принимали участие мастера и русские, и иностранные.

Как и в Чернигове, романские черты появились на этой земле в основном в декоре, в резьбе, в главном же – в конструкции, плане, в решении объемов – сказались киевские традиции. Недаром еще Владимир Мономах построил Ростовский собор по образцу киевского Успенского (в «тую же меру», как сказано в Печерском патерике – сборнике сказаний о монахах Киево-Печерского монастыря).

В память об удачном походе суздальских войск на волжских булгар был заложен один из самых поэтических древнерусских храмов – Покрова на Нерли (1165). Он посвящен новому празднику богородичного цикла – празднику Покрова. (Согласно же одному старинному источнику, князь построил храм «на лугу», печалась о смерти любимого сына Изяслава.) Церковь Покрова на реке Нерль – как будто типичный одноглавый четырехстолпный храм XII в. В нем налицо все характерные для владимирского зодчества черты: щелевидные окна, перспективные порталы, аркатурный пояс по фасадам и карнизу апсид. Но в отличие от Успенского собора он весь устремлен ввысь, в нем преобладают вертикальные линии, что подчеркнуто и узкими пряслами, и окнами, и полуколонками на апсидах, и даже тем, что начиная от аркатурного пояса стены вверху несколько наклонены внутрь. Раскопки Н.Н. Воронина показали, что во времена князя Андрея храм выглядел несколько иначе: он был обнесен с трех сторон галереей-гульбищем и стоял на искусственном холме, вымощенном белыми плитами, возведение которого было необходимо, так как луг весной затопляло. Интерьер храма расширен за счет сдвинутости столбов боковых нефов ближе к стенам, и в этом случае высота нефов оказывается в 10 раз больше их ширины.



Церковь Покрова на Нерли. 1165

Три широких центральных прясла трех фасадов храма украшены фигурой Давида-псалмопевца, с гуслими на коленях, в окружении зверей и птиц, поющего все многообразие мира, прославляющего «всю тварь земную» («Хвалите Господа на небесах, хвалите его все твари земные»). Часто встречается также мотив женской маски. Гармонией форм, легкостью пропорций, поэтичностью образа поражает храм Покрова любого, кто видит это удивительное творение древнерусских зодчих. В летописи сказано, что в строительстве Покровского храма принимали участие мастера «от всех земель».



Царь Давид.
Фрагмент резьбы центрального прясла
церкви Покрова на Нерли



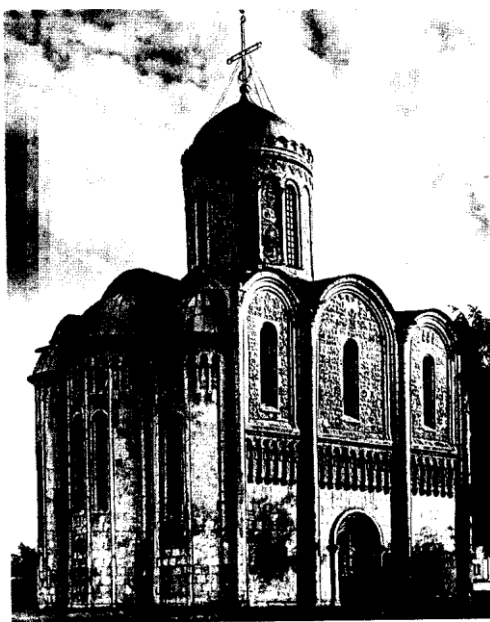
Деталь капители.
Борисоглебский собор
в Чернигове.
20-е годы XII в.

Существует легенда о том, что Андрей Боголюбский вез из Киева икону «Владимирская Богоматерь», не доезжая до Владимира 10 км, кони споткнулись, и это было расценено князем как знак строить тут свою пригородную резиденцию. Так, по легенде, и возник Боголюбовский дворец (1158–1165), вернее, настоящий замок-крепость, включавший собор, переходы из него в княжеский терем и т.д. Перед собором на площади стоял восьмиколонный, завершаемый шатром, киворий (сень) с водосвятной чашей. До

наших дней сохранилась одна лестничная башня с переходом к церкви. Наверное, в таком вот переходе и убили князя бояре, и он, окровавленный, полз по лестнице, как незабываемо ярко рассказано об этом в летописи. Раскопками последних лет обнаружены также нижние части церкви, киворий и остатки каменных стен вокруг.

В княжение Всеволода III, прозванного за многочисленное потомство Всеволодом Большое Гнездо, Успенский собор во Владимире получил тот облик, который знаком нам. После пожара 1185 г. собор был перестроен в пятиглавый, обстроен галереей, и таким образом старый Андреевский храм оказался как бы заключенным в новую оболочку.

На центральном холме Владимира в комплексе не сохранившегося до нашего времени дворца был возведен в честь патрона Всеволода – Дмитрия Солунского – Дмитриевский собор (1194–1197), одноглавый, трехнефный, четырехстолпный, первоначально имевший башни, галереи, собор той же ясной и четкой конструкции, что и храм Покрова, но существенно от него отличный. Дмитриевский собор не устремлен ввысь, а торжественно, спокойно и величаво стоит на земле. Не легкостью и изяществом, а эпической силой веет от его внушительно-массивного образа, как от былинного богатыря Ильи Муромца, что достигается пропорциями: высота стены почти равна ширине, тогда как в храме на Нерли она в несколько раз превышает ширину. Особенностью Дмитриевского собора является его резьба. Мощный колончатый пояс делит фасады по горизонтали на две части, вся верхняя часть сплошь украшена резьбой. В средних закомарах, как и в церкви Покрова, также изображен Давид, а на одном из прясел помещен портрет князя Всеволода с меньшим сыном Дмитрием и подходящими к нему с двух сторон другими, старшими сыновьями. Все же остальное пространство занято изображением зверей и «птиц», в изобилии заполнено растительным орнаментом, мотивами сказочными и бытовыми (охотник, дерущиеся люди, кентавр, русалка и пр.). Все перемешано: люди, звери, реальное и сказочное, – и все вместе составляет единство. Многие из мотивов имеют давнюю «языческую историю», навеяны языческой символикой, некогда имели древний магический, заклинательный смысл (мотив «древа жизни», образы птиц, львов, грифонов, двух птиц, сросшихся хвостами, и пр.). Манера изображения чисто русская, плоскостная, в некоторых случаях идущая от навыков деревянной резьбы, в которой так искусны были русские люди. Расположение рельефов «строчное», как в народном искусстве, в искусстве вышивки полотенец. Если при князе Андрее еще работали мастера «от немец», то украшение Дмитриевского собора скорее всего дело рук русских зодчих и резчиков.



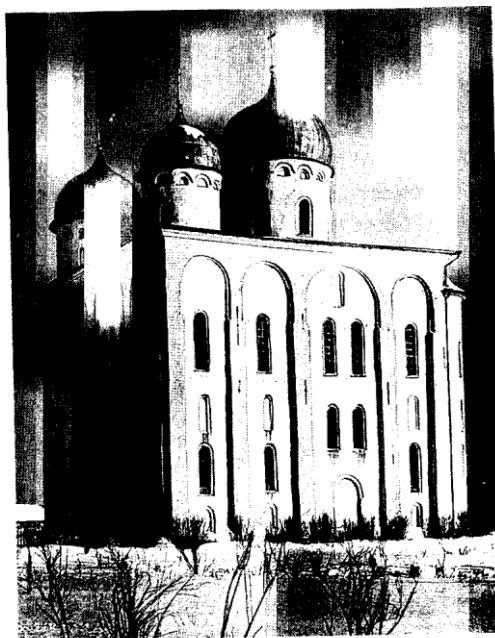
Дмитриевский собор во Владимире.
90-е годы XII в.

При преемниках Всеволода III стали возвышаться другие города княжества: Суздаль, Нижний Новгород. При князе Юрии Всеволодовиче был построен собор Рождества Богородицы в Суздале (1122–1125, верхняя часть перестроена в XVI в.), шестистолпный, с тремя притворами и поначалу с тремя главами. Одной из последних построек домонгольской поры был Георгиевский собор в Юрьеве-Польском в честь св. Георгия (1230–1234): кубический храм с тремя притворами, к сожалению,

перестроенный в XV в. и ставший в результате перестроек значительно более приземистым. Закомары и архивольты порталов сохранили килевидную форму. Отличительная особенность собора в Юрьеве – его пластическое убранство, ибо здание было сплошь покрыто резьбой. Перестройка XV в. нарушила и его декоративную систему. Отдельные фигуры святых и сцены Священного Писания выполнены в основном в горельефе и на отдельных плитах, вставленных в стены, а сплошное узорочье орнамента – растительного и звериного – исполнялось прямо на стенах и в плоской резьбе. Покрытый сверху донизу узором резьбы, храм действительно напоминает какую-то затейливую шкатулку или гигантский, затканый узором плат. Здесь нашли отражение и религиозная, и политическая тематика, и сказочные сюжеты, и воинская тема, недаром на главном, северном фасаде, изображены воины – патроны великокняжеского дома Владимирской земли, а над порталом – святой Георгий, патрон великого князя Юрия, в кольчуге и со щитом, украшенным фигурой барса – эмблемой суздальских князей.



Всеволод с сыновьями. Рельеф Дмитриевского собора во Владимире



Мастер Петр. Георгиевский собор Юрьева монастыря в Новгороде. 1119

На столь же высоком уровне находилось во Владимиро-Суздальской земле и прикладное искусство, достаточно вспомнить медные западные ворота уже упоминавшегося Суздальского собора, расписанные «жженым золотом» (сложная техника так называемого огневого золочения, «золотой наводки», напоминающая офорт в графике), или браслеты владимирских кладов, в которых рисунок орнамента (например, двойной контур фигуры) находит аналог в пластике соборов.

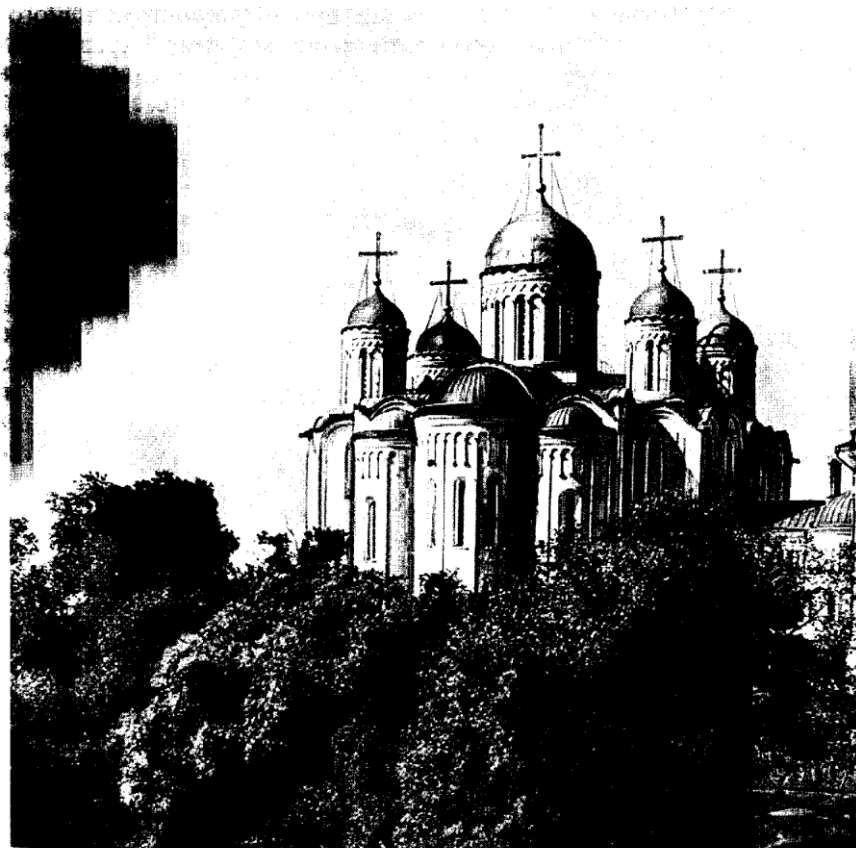
О монументальной живописи этой школы мы можем судить по сохранившимся фрагментам сцены

Страшного суда Дмитриевского собора (конец XII в.), росписи которого, по мнению исследователей, исполняли как русские, так и византийские мастера. Среди станковых произведений можно указать большую по размерам «Ярославскую Оранту» (точнее, «Богоматерь Оранта – Великая Панагия», ГТГ) – произведение, по праздничному колориту перекликающееся с Орантой Киевской Софии, но это лишь внешнее сходство. Суть образа не в предстоянии Богоматери Христу, как в Киеве, а в обращении ее к предстоящим, молящимся, и не случайно мафорий напоминает покров в будущей чисто русского происхождения иконографии образа «Покрова».

За столетие владими́ро-суздальское искусство прошло путь от суровой простоты ранних храмов, наподобие церкви Бориса и Глеба в Кидекше и Спаса в Переславле-Залесском, до утонченно-изысканного изящества Георгиевского собора в Юрьеве.

На такой высокой ноте, на таком уровне мастерства было прервано это развитие вторжением Батыевых орд. Владимиро-Суздальской земле суждено было первой принять удар. Но искусство княжества не было уничтожено окончательно, оно сумело оказать решающее влияние на культуру формирующейся Москвы, и в этом огромное историческое значение искусства Владимиро-Суздальской земли в целом.

Северо-запад Руси – Новгородская и Псковская земли – в силу своего географического положения на окраине русских земель испытывал самые разнообразные художественные влияния. Начиная с XII в. лицо новгородской культуры стала определять торгово-ремесленная среда. Новгородская торговля в XII в. приобрела международный характер. В 1136 г. Новгород превратился в вечевую республику. Князь был ограничен в своих правах, а вскоре вообще выселен за черту Новгорода, на «городище». «Показаша путь новгородцы князю Всеволоду; не хотим тебе, пойдя камо хочеши», – записано в Новгородской летописи.



Успенский собор во Владимире. XII в.

Княжеские вкусы проявились в первых по времени постройках начала XII в., о которых уже упоминалось, прежде всего в трех соборах, возведенных мастером Петром: Благовещенском, Николо-Дворищенском и Георгиевском соборе Юрьева монастыря (этим же мастером, возможно, построен Рождественский собор Антониева монастыря). Эпическая мощь, величие, простота конструктивного решения, истинная монументальность форм особенно выразились в Георгиевском соборе, статическим массам которого придает динамичность асимметрическое завершение верха. Его стены захватывающе высоки и неприступны.



Церковь Спаса на Нередице под Новгородом. 1198

Но типичным храмом феодальной поры становится не этот величественный шестистолпный собор, а небольшая кубической формы одноглавая церковь с одной или тремя апсидами, из которых две боковые бывают понижены, – такая, например, как церковь Спаса на Нередице 1198 г., построенная (уже в соответствии со вкусами новгородского посада) князем Ярославом Владимировичем на городище.



Пророк Аарон. Фреска церкви
Спаса на Нередице. 1199

Спас-Нередица как княжеский заказ – исключение во второй половине XII в. Отныне эти храмы становятся приходскими церквями улицы, или «конца», они создаются на деньги «уличан» (жителей одной улицы) или богатого боярина, из местной известковой плиты, затертой раствором вперемежку с рядами кирпичей. Местный камень плохо поддавался резьбе – и новгородские храмы, по сути, не имеют декора, в нем трудно сохранить четкость, геометричность линий, как при кирпичной кладке, – и кривизна возведенных без отвеса стен, неровность плоскостей придают новгородским храмам своеобразную «скульптурность», пластичность. Торгово-ремесленному, деловому, предприимчивому Новгороду была чужда киевская изысканная роскошь. Демократическая простота, строгость, внушительная сила – его эстетический идеал. Как говорил игумен Даниил, «не хитро, но просто». Аналог Нередицкой церкви, с

небольшими модификациями, можно найти в церкви Георгия в Старой Ладогe (вторая половина XII в.). Начиная с XII в. кирпичные храмы новгородцы стали покрывать побелкой.

Свое собственное лицо новгородская школа обретает в XII в. и в живописи. Если фресковая роспись 1108 г. в Новгородской Софии характеризуется наивысшей степенью условности застылых фигур, столь привычной для ранней поры древнерусского искусства; если во фрагментарно сохранившейся живописи Рождественского собора Антониева монастыря (1125) ощущается влияние романской и балканской школ, а в сцене «Иов с женой» Николо-Дворищенского собора очевидна классическая традиция киевских памятников, то в живописи Георгиевского собора в Старой Ладогe, где работал, скорее всего, византийский мастер, превалирует плоскостное, линейное, графическое начало (например, в фреске «Чудо Георгия о змие» с ее изысканным линейным ритмом и колоритом, в которой святой Георгий-змееборец воспринимается как доблестный воин, защитник рубежей Земли Русской). Еще сильнее орнаментальное начало прослеживается на сохранившихся ликах святых во фресках церкви Благовещения около деревни Аркажи (сейчас она в черте города), волосы и бороды которых моделированы с помощью линейных бликов – «пробелов».



Богоматерь Великая Панагия
(«Ярославская Оранта»)
Икона XII в. ГТГ

Подлинной «энциклопедией средневековой жизни», по словам В.Н. Лазарева, художественным выражением средневекового мировоззрения были погибшие во время Великой Отечественной войны росписи церкви Спас-Нередицы. Храм был расписан на следующий год после постройки, в 1199 г. Фрески покрывали стены сплошь, снизу доверху, как ковер, независимо от тектоники стены. Их расположение традиционно, канонично. В куполе была изображена композиция Вознесения, в барабане – пророки, в парусах – евангелисты, в центральной апсиде – Богоматерь Знамение, ниже – Евхаристия, еще ниже – святительский чин, а затем Деисус. На стенах размещались Праздники (т.е. сцены из жизни Христа и Марии) и Страсти Христовы. На западной стене, как обычно, был представлен Страшный суд, что подкреплялось надписью: «Страшное судище». Апостолы и ангелы со скорбью и тревогой взирали на полное греховности человечество; для вящей убедительности некоторые сцены ада снабжены поясняющими надписями: «Мраз», «Скрежет зубом», «Тьма кромешная». Только в демократическом Новгороде могла родиться сцена с изображением богача, которому на просьбу «испытать водицы» черт приносит пламя – визуальное свидетельство наказания богатых в загробной жизни. Надпись около голого богача, сидящего на скамейке в аду, гласит: «Отче Авраме, помилуй мя, и поели Лазоря, да умочит перст свой в воде и устудит ми язык из(не)могаю бо в пламени сем». На что черт отвечает: «Друже богатый, испей горящего пламени».



Икона «Еван, Георгий и Власий».
Новгородская школа.
XIII в. ГРМ



Чудо Георгия о змие. Фрагмент росписи в диаконнике церкви Св. Георгия в Старой Ладогe. Вторая половина XII в.

В церкви Спаса на Нередице отчетливо прослеживается несколько индивидуальных почерков, среди которых различаются и более живописные, и более графические, но это не лишает храмовую живопись стилистического единства. Общее впечатление от стенописи Нередицы – суровость, почти аскетизм, и непреклонность, иногда доходящие до иступления, тем более впечатляющие, что исходили не от отвлеченных византийских ликов, а от образцов неповторимо-индивидуальных, неуловимыми чертами напоминающих новгородские лица. Это, конечно, не портреты, а обобщенные типы, в которых выразились присущие новгородцам черты: твердость духа, умение постоять за себя, отстоять свою правоту, характеры сильные и цельные. В росписях Нередицы нет никакого намека на светские сюжеты, весь цикл призван служить главному – наставлять в вере.



Спасо-Преображенский собор
Мирожского монастыря. Псков.
Середина XII в.

В иконописи рядом с живой еще киевской традицией, когда иконы сохраняют праздничный характер, исполнены изысканным письмом, с введением золота, складывается и другая линия письма – более

примитивного, в котором многое заимствовано от народного искусства. Чаще всего это краснофонные иконы.

Именно на таком фоне представлены «Еван, Георгий и Власий» в иконе из собрания ГРМ (вторая половина XIII в.). Живопись построена на контрастах ярких цветов (синие, желтые и белые одежды святых на красном фоне), изображение плоскостно, графично, фигуры фронтальны, причем, чтобы подчеркнуть главенствующую роль Иоанна Лествичника («Еван»), мастер делает его изображение подчеркнуто большим по сравнению с фигурами двух других святых. В новгородских иконах, как и в стенописи, мастера проявляют острую наблюдательность, отсюда жизненность их образов.

Интересно развивается живопись и в рукописной книге. В Юрьевском Евангелии, созданном для игумена Юрьева монастыря Кириака в 1119–1128 гг., рисунок инициалов наведен одной киноварью, плоскостей, как плоскостна и древнерусская резьба; мотивы заглавных букв необычайно разнообразны, от фигуративных (изображения людей и животных – лошади под чепраком, верблюда и т.д.) до растительных.

Не менее искусны были новгородцы и в художественных ремеслах. От этого времени сохранилось несколько замечательных серебряных церковных сосудов: два подписных кратира (сосуд для Евхаристии) мастеров Братилы и Косты и два сиона (церковные сосуды в виде модели храма) – блестящие произведения русских златокузнецов (все середины XII в., Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник).

«Молодший брат» Новгорода Псков долго находился под его могущественным влиянием, но со временем обрел свой выразительный художественный стиль. Около 1156 г. за городской чертой (теперь в центре Пскова) был возведен Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря – с сильно подчеркнутой крестово-купольной схемой плана, с массивным, несоразмерно тяжелым куполом на столь же широком барабане. Резко пониженные боковые апсиды, подчеркивающие центральное пространство, свидетельствуют об определенном греческом влиянии. Внутри собора сохранилась живопись, до конца расчищенная в наши дни, в некоторых сценах по своей экспрессивности предвосхищающая стиль Нередицы.

Так в разных землях Древней Руси в местных формах, с местными модификациями рождалась одна общая идея в архитектуре, в живописи, где мозаика уступила место фреске, в прикладных искусствах. На самом высоком уровне развитие древнерусского искусства было прервано монголо-татарским нашествием. «И тоска разлилась по Русской земле, и грустная печаль течет по Земле Русской», – сказано в «Слове о полку Игореве».



Группа апостолов. Фрагмент композиции, фреска Спасо-Преображенского собора в Мирожском монастыре. Псков

Искусство в период монголо-татарского ига и начала объединения русских земель (XIV – начало XV в.)

Трудно до конца представить урон, который нанесло монголо-татарское завоевание русской земле, и без того ослабленной усобицами. В «Повести о приходе Батия в Рязань» читаем со скорбью: «Погибе град и земля Резанская, изменися доброта ея, и не бе, что в ней благо видети, токмо дым и земля и пепел, а церкви вси погореша, а сама соборная церковь внутри погоре и почерне». Города были сожжены дотла или разграблены, памятники искусства уничтожены, художники убиты или уведены в плен. Лишь в Новгороде и во Пскове, которые хотя и не знали самого ига, но выплачивали посланным туда баскакам дань, еще продолжалась художественная жизнь. Но и им, избежавшим ужасов монгольского нашествия, в отрыве от других городов и земель нелегко было сохранять и развивать свои культурные традиции и остаться связующим звеном между до- и послемонгольским этапами развития.

Возрождение городов, оживление торговли начинается в середине XIV в. Необходимость обороны консолидировала русские силы, в большой степени споспешествовала объединению русских земель, ускоряла процесс образования русского государства и формирования русской народности. В этом процессе главенствующее место безраздельно перешло к Москве. Разгром Византии и установление страшного для славян турецкого владычества на Балканах усилило значение Московской Руси как центра православия. Первое поражение татар, нанесенное полками Дмитрия Донского в 1378 г., затем Куликовская битва 1380 г. были «началом конца» рабства. И только в конце XV – начале XVI в. объединение русских земель под началом Москвы завершается. Москва и Тверь, выросшие в составе Владимирского княжества, естественно выступают наследниками владими́ро-суздальских традиций в искусстве. Несколько иначе обстояло дело на северо-западе Руси. Новгород и Псков, сопротивлявшиеся объединению под властью Москвы, опираются в это время на собственный художественный опыт.

«Господин Великий Новгород», богатейшая боярская республика, имевшая много общего в своем развитии с западным городом-коммуной, в XIV–XV вв. был ареной острых социальных конфликтов, которые затронули все сферы общественной жизни. Ересь стригольников, отрицавших основы церковной феодальной иерархии, а также распространение одного из мистических учений – исихазма – несомненно оказали влияние на искусство. В то же время церковь старалась использовать искусство в борьбе с еретическими учениями.



Церковь Спасо-Преображения на Ильине
улице в Новгороде. 1374

В XIV–XV вв. храмы Новгорода, как и раньше, возводятся по заказу бояр, духовных лиц, богатых ремесленников, купцов, «уличан», жителей одного из «концов», как называются ремесленные слободы, членов одной корпорации. Живое творческое воображение создателей, народные художественные вкусы определяют облик построек. С конца XIII в. в Новгороде меняется строительный материал и техника кладки: камень не перемежается с плинфой на цемяночном растворе, а стены сплошь возводятся из местного, плохо отесанного, грубого камня, и лишь в сводах, барабанах и оконных проемах применяется кирпич, менее плоский, чем старая плинфа. Из трех апсид в храме сохраняется только одна. В 1292 г.

была построена церковь Николы на Липне, в 1345 г. – церковь Спаса на Ковалеве (разрушена во время Великой Отечественной войны и восстановлена), в 1352 г. – церковь Успения на Волотовом поле (не восстановлена). Классический тип храма, простого и конструктивно-ясного, создается во второй половине XIV в., и аналога ему нет в архитектуре других стран. Это прежде всего церковь Федора Стратилата на ручью (1360–1361), построенная на средства посадника Семена Андреевича и его матери Натальи, и церковь Спасо-Преображения на Ильине улице (1374), похожая на церковь Федора Стратилата, но больше и стройнее. Их отличительной особенностью является декор экстерьера, в котором новгородцы были всегда очень сдержанны, и покрытие по так называемой многолопастной кривой. Богатые заказчики этих церквей хотели видеть эффектные сооружения, исполненные на их средства. Поэтому фасад, который, кстати, вновь расчленяется лопатками, украшен такими деталями, как декоративные нишки, бровки над окнами, киотцы, кружки, крестики, орнаментальный пояс под окнами барабана («поребрики» и «городки») и на апсиде (церковь Федора Стратилата). Еще более сложный декор – церкви Спасо-Преображения. Тут добавлены сложные профили порталов и окон, многолопастные арки нишек фасада, резные кресты. (Восьмикатное завершение Спаса на Ильине, которое мы видим, – результат переделок XVI в.) По этому типу строятся церкви на протяжении XIV и всего XV века (церковь Иоанна Богослова в Радоковицах 1384 г., церковь Петра и Павла в Кожевниках 1406 г. и т.д.).

Параллельно с новым строительством в Новгороде XV в. реконструировались памятники XII столетия, что в большей степени было связано с общей политикой новгородского боярства, активно в это время борющегося с влиянием Москвы. Этим же объясняется и то, что новгородцы в 1433 г. прямо обратились к немецким мастерам. Политическая ориентация новгородского боярства и его вкусы были консервативными. При владыке Евфимии (Евфимий II Брадатый, как он известен в истории, занимал владычную кафедру, т.е. был архиепископом Новгорода, 30 лет) застраивается владычный двор, находившийся по соседству с Софийским собором. Он становится настоящим феодальным замком, в котором среди гражданских построек возводится сторожевая башня – «сторожня», напоминающая по конструкции дозорные башни, известные славянам с незапамятных времен. Главное же здание этого дворца – Грановитая палата 1433 г., в которой заседал Совет господ, – исполнена приглашенным Евфимием немецким мастером совместно с новгородцами. Она перекрыта готическим сводом на нервюрах. Знаменательно, однако, что нервюры декоративные, они сходятся к центральному столбу, и эта опора на центральный столб – излюбленный конструктивный прием русских зодчих, используемый мастерами во всех монастырских трапезных.



Грановитая палата в Новгородском кремле. Интерьер. 1433



Феофан Грек. Столпник.
Фрагмент росписи Троицкого придела
церкви Спасо-Преображения
на Ильине улице в Новгороде. 1378

В конце XV в. Москва подчинила Новгород, прибегнув к самым жестоким мерам. Вечевой колокол – символ новгородской независимости – был снят и вывезен из города, и с этих пор возникла поэтическая легенда о том, что он разбился на Валдае, когда его везли в Москву, на тысячи «валдайских колокольчиков». Многие знатные семьи новгородцев были уничтожены или выселены насильственно из родного города, а в Новгороде поселились московские купцы. Новый заказчик диктовал новые вкусы. Самостоятельное развитие новгородской архитектуры закончилось.

Географическое положение Пскова, постоянная опасность нападения Ливонского ордена обусловили развитие в Пскове в это время в основном оборонного зодчества, возведение крепостей. Растут каменные стены псковского детинца (Крома) и «Довмонтава города», пристроенного к нему. К XVI в. крепостные стены Пскова протянулись на 9 км. До сих пор поражают своей величественностью и неприступностью стены находящейся вблизи Пскова крепости Изборск, выдержавшей восемь немецких осад.

Самостоятельная строительная школа Пскова складывается позже, чем новгородская. О полной самостоятельности можно говорить лишь с того момента, когда псковичи возвели в центре кремля Церковь Троицы на основаниях старой рухнувшей церкви XII в. (1365–1367, храм не сохранился; Троицкий собор, дошедший до нас, –XVII столетия).



Феофан Грек. Троица. Фрагмент росписи
Троицкого придела церкви
Спасо-Преображения на Ильине улице. 1378

XV век – время самого бурного расцвета псковской архитектурной школы. летописи сообщают о строительстве во Пскове 22 каменных церквей. Возведенный на средства уличан или отдельных богатых псковичей храм, как правило, был небольших размеров, сложенным из местного камня и побеленным, чтобы известняк не выветривался. Церковь обстраивалась пристройками, ее облик оживляли крыльца,

паперти, чисто псковские толстые и короткие столбы-тумбы. Хозяйственные и расчетливые псковичи звонницу выводили иногда прямо из стены, чтобы не тратить попусту материал на специальный для нее фундамент. Пластичностью и неровностью стен, вызванными самим строительным материалом, псковские церкви близки новгородским, но в них имеется и свое неповторимое своеобразие, в котором большую роль играет и живописное расположение псковских храмов вблизи реки (во Пскове их две: Пскова и Великая), у брода, на холме, что нашло отражение в названиях [например, церковь Космы и Дамиана с Примостья (1462, верх перестроен в XVI в.)].

XIV век – время блестящего расцвета новгородской монументальной живописи. В это время в Новгороде уже сложилась своя местная живописная школа. Кроме того, в конце века местные мастера испытали на себе влияние великого византийца Феофана Грека (30-е годы XIV в. – после 1405 г.).

Уже будучи знаменитым стенописцем, расписавшим, по свидетельству русского церковного писателя Епифания Премудрого, более 40 церквей в различных странах, «зело философ хитр», Феофан «гречин, книги изограф нарочитый и живописец изящный во иконописцех», через Кафу (Феодосию) и Киев приехал в Новгород в поисках места для применения своего таланта, ибо в изысканном искусстве его родной страны Византии времени Палеологов намечались черты усталости, пресыщенности, догматизма, свидетельствующие о близящемся упадке. В Новгороде в 1378 г. по заказу боярина Василия Даниловича Мошкова и уличан Ильиной улицы он расписал церковь Спаса Преображения. Христос Пантократор в окружении архангелов и серафимов, сурово взирающий на людей, – в куполе, праотцы и пророки – в барабане (Мельхиседек, Ной, Авель и пр.), Евхаристия и святительский чин – в апсиде, фигура Богородицы из «Благовещения» – на южном алтарном столбе, евангельские сцены – на стенах и сводах, а также роспись в северо-западной камере на хорах – ветхозаветная «Троица», изображения святых и пяти столпников – дают представление о Феофане-монументалисте (все сохранилось фрагментарно, за исключением Троицкого придела).



Феофан Грек. Пантократор. Фреска купола церкви Спаса-Преображения в Новгороде. 1378

Епифаний Премудрый в письме к Кириллу Туровскому рассказывал много интересного о византийском художнике, о его неукротимом творческом темпераменте, о свободной манере творить, когда за работой он мог беседовать, проявляя весь свой недюжинный ум, о быстрой руке и точном рисунке художника. Его мастерство отличалось от приемов обычного ремесленника-иконописца.

Неповторима была и сама живопись Феофана: широкие удары кисти, точные, уверенно положенные блики (пробела, «движки» по Древнерусской терминологии), высветления, лепящие форму («вохрение по санкирю»: последовательное высветление поверх основного коричневого тона). Живопись Феофана Грека почти монохромная, красно-коричневых и желтых охр, оттенки которых дают, однако, необычайное красочное многообразие. Страстность и внутреннее напряжение, духовная энергия образов достигаются самыми лапидарными изобразительными средствами. Необычайного лаконизма Феофан

достигает благодаря тому, что он избегает резких контурных и внутренних линий, мельчивших форму. Ее моделируют пробела самого разного рисунка: пятна-кружки, «запьятые» и пр. Эти как будто небрежно брошенные мазки сливаются на расстоянии воедино, создавая иллюзию выпуклой формы и образ живого человека. М.В. Алпатов говорил, что фигуры Феофана как будто озарены вспышками, отсюда их «особенная трепетность». Феофан вопреки всем живописным канонам создал индивидуальные характеристики святых, образы необычайной притягательной силы. Вместе с тем Авель, Енох, Сиф, Илья, Иоанн – при всей их индивидуальности – некий собирательный образ, в котором Феофан выразил свой нравственный идеал. Но самые выразительные из них – святые, написанные в Троицком приделе. Сверхчеловеческое внутреннее напряжение, духовная драма, разлад между телом и духом, борение греховной человеческой природы и одерживающего в этой борьбе победу торжествующего духа, интеллекта читаем мы на этих удивительных лицах. Безмятежное счастье и покой им не ведомы. «...Святым Феофана присуща одна общая черта – суровость. Всеми своими помыслами они устремляются к Богу, для них "мир во зле лежит", они непрестанно борются с обуревающими их страстями. И их трагедия в том, что борьба эта дается им дорогой ценой. Они уже утратили наивную веру в традиционные догмы; для них обретение этой веры есть дело тяжелого нравственного подвига; им надо всходить на высокие столпы, чтобы отдалиться от "злого мира" и приблизиться к нему и чтобы подавить свою плоть и свои греховные помыслы. Отсюда их страстность, их преувеличенный внутренний пафос. Могучие и сильные, мудрые и волевые, они знают, что такое зло, и они знают те средства, которыми надо с ним бороться. Однако они познали также соблазны мира. Из этих глубочайших внутренних противоречий рождается их вечный разлад. Слишком гордые, чтобы поведать об этом ближнему, они замкнулись в броню созерцательности. И хотя на их грозных лицах лежит печать покоя, внутренне в них все клокочет и бурлит» (Лазарев В.Н. История русского искусства. М., 1954. Т. 2. С. 158–159). Макарий Египетский – седой длиннорослый старец, один из самых ярких примеров такой характеристики.

Живопись Феофана, столь выразительно-индивидуальная, столь свободная от канонов, вместе с тем несет на себе и влияние собственно новгородского искусства. Сама атмосфера вечного города, борьба официальной идеологии и еретических учений, вольный дух новгородцев, особенности их мышления, наконец, их произведения искусства, такие, как роспись Нередицы (а не исключено, что Феофан побывал и во Пскове и мог видеть живопись Снетогорского монастыря), – все это оказало воздействие на великого грека.

Наконец, задолго до Феофана, в 1363 г. была исполнена роспись церкви Успения на Волотовом поле. Это в основном сцены из жизни Христа и Марии. Экспрессия образов здесь не уступала феофановской, но достигалась она иными приемами. Стенописи выполнены каким-то замечательным новгородским мастером, имени которого мы не знаем. В пользу этой точки зрения говорит колорит росписей: празднично-яркий, в сопоставлении звучного красного, зеленого, голубого, лилового. Рисунок поражает своей экспрессивностью. Фигуры представлены в стремительном движении, в страстном порыве. Радость, горе, смятение, удивление – все чувства выражены почти утрированными, но выразительными жестами, ломаными линиями одежды, резкими позами. Даже «лещадки» (условное стилизованное изображение горного пейзажа в виде уступов) образуют какие-то резкие зигзаги, как будто им передается это настроение, усиливая динамизм и экспрессивность образного решения (сцена «Вознесения», сцена с тремя волхвами, указывающими на звезду над Вифлеемом, сцены «Иосиф и пастух», «Рождество», «Успение» и т. д.). Несомненно, о новгородском происхождении мастера говорит и ряд сцен остро социальных. Подобно изображению «Богач и черт» в Спас-Нередице назидательный смысл имеет волотовское «Слово о некоем игумене», не сумевшем разглядеть Христа в убогом страннике, просящем милостыню, и прогнавшем его от стола, за которым продолжал беспечно пировать (а когда узнал и бросился догонять, было уже поздно). Остро индивидуальная характеристика некоторых образов превращает их почти в портреты (например, архиепископы Моисей и Алексей, изображенные рядом со сценой об игумене, – строители и дарители Волотовского храма). Лица на волотовских фресках вообще имеют некий русский тип: широкие, скуластые, с толстыми носами.

С другой стороны, и влияние Феофана на новгородское искусство было несомненно. Стилистическое родство с фресками церкви Преображения обнаруживают фрески церкви Федора Стратилата на ручью, исполненные, вероятнее всего, в конце 80-х – в 90-х годах русскими мастерами, прошедшими школу Феофана.

С живописью Феофана их роднит смелость динамических композиционных решений, эмоциональность живописного языка, сообщающие движение и страстность сценам «Исцеление слепого», «Шествие на Голгофу», «Отречение Петра», «Сошествие во ад», «Явление Христа Марии

Магдалине». Но несомненно также, что живописная манера росписей в церкви Федора Стратилата более ровная, мы бы сказали, более робкая. Смягчаются блики, пробела, в том, как они наложены, нет смелости и уверенности, контрасты между ними и фоном сглажены. Образы лишены феофановской суровости, аскетизма, почти надменного чувства одиночества, в них нет феофановского беспокойства и тревоги, они более мягки, лиричны, приветливо-радостны, в многофигурных сценах нет лапидарности, они более конкретны. Повествование, например, сцены мученичества Федора Стратилата несложно, простодушно.



Голова пророка Ильи. Фрагмент фрески церкви Спаса на Ковалеве под Новгородом. 1380

В росписи другой церкви в пригороде Новгорода – церкви Спаса на Ковалеве, исполненной в 80-е годы, приняли участие южнобалканские, в основном сербские мастера (церковь была разрушена во время войны, она собрана буквально из пыли и щебня учеными-подвижниками, сейчас живопись частично восстановлена). По сравнению с феофановскими или волотовскими росписи этой церкви более сухи, менее гармоничны по цвету. Резко отличаются от феофановских росписи церкви Рождества Христова на Кладбище – «Успение», «Благовещение». Письмо здесь детальное, тонкое, как в иконописи (90-е годы XIV в. В наши дни завершена расчистка этого памятника).

С начала и на протяжении почти всего XIV века в новгородских иконах заметно сильное влияние фресковой живописи. На большой территории Новгородской республики и самого города развиваются разные направления в иконописи – от архаизирующего, в котором сильно влияние народного мироощущения, фольклорная основа, до грекофильского, отражающего черты византийского искусства «Палеологовского ренессанса». Среди этих разнообразных стилей складывается своеобразная новгородская школа иконописи. Лаконичность и простота композиционного решения, точность рисунка крепких коренастых фигур, изображенных на плоскости, чистая, звонкая красочная палитра (яркая киноварь, беспримесный синий и желтый цвета), ясность толкований сюжетов, свойственная новгородцам трезвость мироощущения – характерные черты их иконописания. Так пишут новгородцы своих «избранных святых» – по несколько фигур сразу строго в фас, чаще всего в рост, но всегда с сурово-неумолимым выражением лиц. Сами эти святые понятны и близки изображавшим их, тесно слиты с их жизнью, пришли к ним из языческих времен: пророк Илья, проливающий на землю дождь; святой Николай («Никола»), покровитель путешественников, плотников, защитник от извечного зла древоделей-новгородцев – пожара; Власий, Флор, Лавр – «скотьи» святые (Власий – не от языческого ли Велеса, которым в Царьграде клялась дружина Олега?); Параскева Пятница – покровительница торговли, как и Анастасия.

С конца XIV в. икона в новгородской живописи занимает главное место, становится основным видом изобразительного искусства. Одним из любимых образов в новгородской иконописи был святой Георгий, или, как его называли в народе, Егорий. В «житийной» иконе (ГРМ) он изображен в центре на коне, а в окружающих это центральное изображение медальонах-клеймах представлены сцены из его жизни.

Житийная икона вообще дает, с одной стороны, возможность развивать тему повествовательно, включать бытовые черты, жизненные наблюдения, а с другой – простор выдумке и фантазии. На иконе из ГРМ иконописцем избирается момент единоборства Георгия «со змием»: стремительное движение коня, изящный жест Георгия, поверженный «змий». Проявляя простодушное увлечение легендой о герое, иконописец иногда изображает дракона, которого тянет за собой царевна, как мирную собаку на поводке, – сказочность в соединении с точно подмеченными реалиями быта свойственны новгородскому иконописанию. В иконе св. Георгия неизменно вызывает восхищение колористическое решение: всадник в развевающемся синем плаще, белоснежный конь помещены на красном фоне иконной доски, и все вместе представляет ликующее, праздничное декоративное целое. В иконе «Чудо о Флоре и Лавре» (конец XV в., ГТГ) в фигурах Флора и Лавра, фланкирующих изображение архангела Михаила, держащего в поводу двух лошадей (верхняя часть иконы), в фигурах пастухов, сопровождающих табун лошадей (нижняя часть иконы), поражает изысканность этих плоскостных, силуэтных изображений. Особого совершенства мастер достиг в передаче коней, белого и вороного. Нужно было прекрасно знать это благородное животное, но необходимо было также иметь глаз и руку мастера, чтобы передать его с такой степенью обобщения.



Молящиеся новгородцы. Икона. Фрагмент. 1467. Новгород.
Историко-художественный музей-заповедник

Практицизм новгородского мышления и свободное обращение с церковными канонами приводят к тому, что в XV в. появляются иконы, в которых создается нечто вроде посмертного портретного изображения. Именно таким изображением можно считать икону «Молящиеся новгородцы», исполненную в 1467 г. по заказу какого-то богатого боярина, или, как он называет себя, просто «раба божия» Антипа Кузьмина: в верхнем ярусе изображен семифигурный Деисус, а во втором – предстоящие Христу молящиеся о «гресех своих» умершие члены семьи новгородского боярина: женщина и двое детей, мужчины разных возрастов в характерных древнерусских костюмах – коротких подпоясанных рубахах и длинных, накинутых на плечи кафтанах.

В XV в. новгородцы отчаянно отстаивают свою независимость от Москвы. Отсюда частое обращение к новгородской истории ранних веков. В иконе «Битва суздальцев с новгородцами», или «Чудо от иконы "Знамение"» (ранний из трех вариантов – Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, затем ГРМ и ГТГ), изображена победа новгородцев над суздальцами в 1169 г. В верхнем ярусе – перенесение иконы «Знамение» из церкви Спаса на Софийскую сторону в кремль. В среднем – парламентарии от суздальцев едут встретиться для переговоров с новгородцами, выехавшими из городских ворот, но суздальцы коварно посылают стрелы, некоторые из них попадают в икону; тогда Богородица насыплет на суздальцев слепоту, и они начинают убивать друг друга. Новгородцы выходят в бой под предводительством Александра Невского, Бориса, Глеба, Георгия Победоносца и одерживают победу, что изображено уже в нижнем ярусе. Мы раскрыли смысл этой иконы скорее как светского памятника, отражающего политическую сторону жизни Новгорода того времени. Но «Битва новгородцев с суздальцами» прежде всего памятник религиозно-церковной истории. Он был создан в годы жесточайшей борьбы с еретическими учениями. «Чудо от иконы "Знамение"» было направлено в первую очередь против иконоборцев-жидовствующих. Этого нельзя забывать.



Битва новгородцев с суздальцами (Чудо от иконы «Знамение»). 60-е годы XV в. Новгород. Историко-художественный музей-заповедник

Новгород простирал свои владения далеко на север, и провинции (земли Обонежья, Каргополь, Вологда, Архангельск, по рекам Северной Двине, Устюгу, Мезени и пр.) испытали влияние новгородского искусства. Произведения мастеров из этих мест получили название «северные письма» (термин условный), хотя, конечно, они не были едины по художественному уровню и по стилю. Но одно качество характерно для всех «северных писем»: влияние народного искусства. Самыми замечательными памятниками этих «писем» являются несколько икон из праздничного ряда иконостаса, связываемого с Каргополем. «Снятие с креста» и «Положение во гроб» (вторая половина XV в., ГТГ) столь цельны по силуэту, по выразительности линии, по монументальности полных скорби образов, что по праву могут считаться классическими произведениями древнерусского искусства. В «Положении во гроб» Мария прижалась щекой к лицу мертвого Христа, и этот жест вносит много истинно человеческого, искреннего чувства, передает всю глубину и неподдельность, безмерность горя. Всплеску рук стоящей за ней женщины вторит рисунок уходящих вверх гор, «лещадок». Красный плащ подчеркивает напряженность, трагизм всей сцены, символизирующей образ народного плача.

Псковская живопись XIV–XV вв., как монументальная, так и станковая, имеет много отличий от новгородской. В росписях собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря (1313) статика и тяжеловесность фигур не исключают большого внутреннего напряжения. Почти монохромная палитра, смело наложенные прямо по санкирю пробела, в чем-то роднят снетогорские фрески с живописью Феофана. К снетогорскому циклу близки росписи церкви Успения в Мелётове (1465), около Пскова.

Своеобразным было иконописание Пскова. Псковская иконописная школа стабилизировалась ко

второй половине XIV столетия и достигла расцвета в XV в. Псковские иконы отличаются от новгородских трактовкой сюжета, типами лиц со столь характерными носами «башмачком», смелостью композиционного и иконографического решений, повышенной эмоциональностью, сочностью письма. В псковских иконах фигуры более тяжелы и неподвижны, чем в новгородских, а в гамме преобладает темно-зеленый, красно-коричневый, белый цвет («Сошествие во ад», ГРМ). Письмо выполнено широкими, размашистыми мазками, контурная линия отсутствует. Иконы из церкви святой Варвары, исполненные явно одним мастером, – «Собор Богоматери», «Избранные святые», «Деисус», уже упоминавшаяся икона «Сошествие во ад» из ГРМ – дают представление об особенностях псковского иконописания этого времени.

Особым видом изобразительного искусства Новгорода и Пскова этих веков является графика рукописных книг. XIV и XV века – это время расцвета так называемого тератологического орнамента. Инициалы, заставки в новгородских и псковских книгах заполняются изображением чудовищ (по-гречески *terás*), оплетенных ремнями, борющихся, стремящихся освободиться от пут. Полуптичьеполучеловечье лицо чудовища приобретает постепенно все более человеческие черты, а затем почти сплошь все богослужебные книги наполняются этими «тератологическими» человечками: мужчина с банной шайкой в руках – это буква «Р» (Евангелие 1355 г. из ГИМ), гуслиар в красных сапожках с гуслиями на коленях – инициал «Д» или «Т» (Служебник XIV в. из РНБ). Изображены иногда и целые сцены: два рыбака тянут сеть и образуют букву «М», а из уст их вылетают слова перебранки: «Потяни корвин сын. – Сам еси таков» (Псалтырь XV в. из РНБ). Так и на листы богослужебной книги проникает быт вольного, разношерстного города-республики. Псковские писцы оказываются еще смелее и могут написать на полях рукописи: «Ох, свербит, пора мыться» или «Дремота неприменная и в сем редке помешахся!»

В прикладном искусстве псковичи и новгородцы также оставили немало выдающихся произведений, достаточно вспомнить Людогощенский крест, исполненный резчиком Яковом Федосовым (написавшим свое имя тайнописью) в 1359 г. на средства жителей Людогощей улицы в Новгороде – вклад в церковь Флора и Лавра. Сложный по форме крест украшен орнаментом и медальонами с изображением святых и многофигурными сценами (хранится в ГИМ).

После присоединения Новгорода, а затем и Пскова к Москве искусство этих земель еще долго сохраняет собственное художественное лицо и в архитектуре, и в иконописи. (Псков даже и в XVII в. не утрачивает своей специфики, Новгород теряет ее несколько раньше – с середины XVI в.) Но так или иначе новгородская и псковская школы вливаются в итоге в русло общерусского искусства.

История раннемосковского искусства начинается с XIV столетия. С вступлением на княжеский стол Ивана Калиты неуклонно расширяются границы московского княжества, растут торговые связи. Затем в Москву переезжает митрополит и она становится не только политическим и экономическим, но и церковным общерусским центром, поборов острое сопротивление Твери. Со второй половины XIV в. Москва превращается в общепризнанную столицу формирующегося русского государства. Московская земля в этот период единственная способна дать решительный отпор Литовскому княжеству и Золотой Орде, о чем свидетельствовала Куликовская битва (1380).



Сошествие во ад. Псковская икона.
Вторая половина XIV в. ГРМ

В создающемся централизованном государстве начинается формирование общерусской культуры. По дошедшим до нас остаткам первых построек в Московском Кремле мы можем сделать вывод о ведущемся белокаменном строительстве с резными деталями, что было продолжением традиций владимиросуздалского зодчества, ибо московские князья стремились вести ту же объединительную политику владимирских князей XII–XIII вв. В Московском Кремле во второй половине XIV в. (1367) возводятся каменные стены вместо дубовых (1339), с 9 башнями и общей протяженностью в 2 км. Укрепляются подступы к Москве – Коломна, Серпухов, Дмитров, Можайск. Русь готовится к схватке с Ордой.

Древнейшие из сохранившихся с раннемосковского периода памятники относятся уже к концу XIV – началу XV в. Это прежде всего Успенский собор на Городке в Звенигороде – придворный храм князя Юрия Звенигородского – второго сына Дмитрия Донского, построенный около 1400 г. Одноглавый, изящных пропорций храм приподнят на высоком цоколе. Узкие лопатки усложнены полуколоннами. Закомары имеют килевидные завершения. По фасаду, по верху апсид и барабана проходит тройная лента плоского резного орнамента – трансформированный аркатурный пояс владимиросуздалских построек. Низ барабана украшен кокошниками. Порталы перспективные, как и владимиросуздалские, окна узкие, как щели. Легкостью и изяществом Успенский собор напоминает также церковь на Нерли. Тот же конструктивный принцип декорировки и та же система сохраняется в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря и Рождественском соборе Саввино-Сторожевского монастыря, но легкость и изящество здесь уступают место сдержанному выражению статики. В Спасском соборе Андроникова монастыря в Москве сложная система подпружных арок, двойной ряд кокошников создают динамический образ. Впечатление активного нарастания масс кверху – также знакомый нам прием по киево-черниговскому зодчеству, по некоторым храмам Смоленска и Новгорода.



Евангелист Иоанн и Прохор. Миниатюра из Сийского Евангелия. 1339. БАН

Раннемосковское зодчество с типом одноглавого четырехстолпного храма башнеобразной конструкции имело огромное значение для расцвета общерусской архитектуры конца XV–XVI в. Его скромность и изящество, ясность и чистота форм сродни живописному искусству Андрея Рублева.

В 40-х годах XIV в. в Москве работают греческие мастера; по заказу митрополита Феогноста, грека по происхождению, они расписали старый Успенский собор. Местные русские художники в это время по заказу великого князя украшали Архангельский собор Кремля. Эти два художественных направления – местное, весьма архаичное по языку, и византийское, принесшее на Русь черты «Палеологовского ренессанса», – сказываются и в иконописи. Некоторые исследователи приписывают митрополиту Петру, который был и иконописцем, икону «Спас Ярое Око» (начало XIV в., Успенский собор в Кремле). Над иконами работали и мастера великокняжеской иконописной мастерской, и митрополичьи, и монастырские, и посадские люди, творчески использовавшие в своем самобытном искусстве и местные приемы письма, и находки заезжих художников. Несомненно русскими мастерами исполнена житийная икона «Борис и Глеб» из Коломны (середина XIV в., ГТГ) с ее плоскостной, линейной, графической трактовкой формы. В образах князей-мучеников иконописец передал свое представление о русском эстетическом идеале. Их лица скорее задумчивы, чем скорбны, в них много мягкости, доброжелательства и одновременно стойкости и мужественности. В другой иконе этого же времени Борис и Глеб изображены едущими на конях (ГТГ). И здесь, как в коломенском произведении, огромное значение имеет силуэт, изображение также плоскостно и необычайно празднично по колориту. Но влияние византийской живописи здесь сказывается в большей промоделированности одежды, большей объемности фигур, в появлении некоторой пространственности. Героическая победа на Куликовом поле вызвала к жизни ряд особо торжественных, праздничных икон высокого эмоционального напряжения (житийная икона «Архангел Михаил» из Архангельского собора Московского Кремля, «Благовещение» из ГТГ). Таким образом, когда из Новгорода в Москву в 1395 г. приехал Феофан, там уже сложилась сильная художественная среда столичных живописцев.

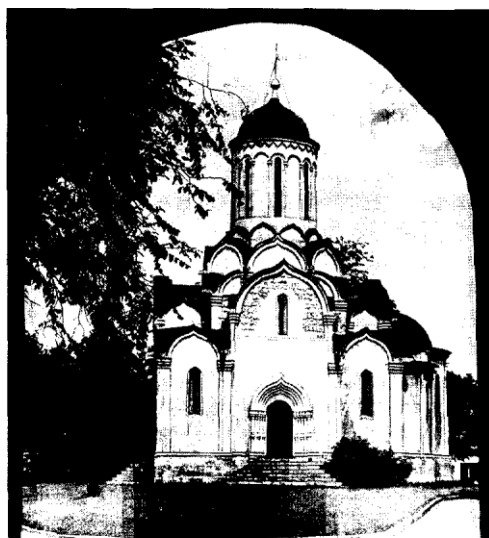
Феофан Грек познакомил русских мастеров с византийским искусством, искусством высокопрофессиональным, и стал огромным явлением в художественной жизни Москвы рубежа XIV–XV вв. Его окружали местные мастера, ученики, под непосредственным руководством живописца исполнялись основные художественные работы – росписи церквей и теремов Московского Кремля, был создан ряд выдающихся иконописных произведений. Возможно, лично ему принадлежит, или, во всяком случае, вышла из его московской мастерской, знаменитая «Богородица Донская» (конец XIV в., ГТГ) с «Успением Богородицы» на обороте, получившая такое название из абсолютно апокрифической легенды, повествующей о том, что икона была подарена донскими казаками (?) Дмитрию Донскому накануне битвы. Звучная живопись насыщенных, сдержанных тонов, построенная на контрастах красного, синего, зеленого, белого, по-феофановски смелое использование бликов для подчеркивания экспрессии, приемы моделировки ликов и рисунков губ и глаз, усиление драматического начала в сюжете, достигаемое

определенными композиционными акцентами, которыми иконописец не боится нарушать привычные иконографические схемы, – все это говорит в пользу авторства великого грека. Свеча у ложа усопшей Богоматери, скорбные лица апостолов, колорит, построенный на контрастах темного и светлого, подчеркивают трагическое напряжение происходящего. Такую смелость в трактовке мог себе позволить очень большой художник, выдающаяся творческая индивидуальность.

Летом 1405 г., как свидетельствуют письменные источники, Феофан Грек, Прохор с Городца и Андрей Рублев выполнили роспись Благовещенского собора Московского Кремля, не дошедшую до нас, так как храм был перестроен. Сохранился (лишь частично, как теперь утверждает некоторыми исследователями) иконостас, перенесенный в новый собор. Феофану в иконостасе принадлежит центральная и самая ответственная часть – Деисусный чин – изображение Христа, Богоматери и Иоанна Предтечи. Некоторые исследователи считают, что им же написаны архангел. Гавриил, апостол Павел, Василий Великий и Иоанн Златоуст.

Иконостас Благовещенского собора – древнейший из дошедших до нас русских так называемых высоких иконостасов. До этого времени алтарная часть храма отделялась от молящихся лишь невысокой деревянной или каменной преградой, как и в Византийских храмах, и алтарь был виден. С XV в. (а зародился он ещё раньше) высокий иконостас стал обязательной частью внутреннего убранства каждого русского храма. Он представляет собой высокую стенку из поставленных друг на друга рядов икон («чинов»). В иконостас как бы переходит вся живопись со стен, сводов и из купола собора. Как точно сказал М.В. Алпатов, здесь проявилось хоровое начало, которое составляет художественную черту народного творчества. В центре иконостаса располагаются «царские врата», ведущие в алтарь. В нижнем ярусе помещались иконы местных святых или праздников, которым посвящен данный храм. Над этим «чином» – главный ряд, деисусный чин (в Византии он ограничивался только тремя фигурами – Христа, Богоматери и Предтечи, что и является, собственно, «Деисусом»), над главным ярусом располагается праздничный чин – изображение евангельских событий от Благовещения Богоматери до Успения, над праздниками – пророческий чин, изображение пророков, и над ними уже в XVI в. стали помещать праотеческий чин – изображение праотцов церкви. С XVI же столетия в композицию иконостаса широко входит деревянная резьба, иконы все чаще украшаются богатыми орнаментальными ризами с жемчугом и камнями, особенно иконы нижнего ряда – почитаемых местных святых. Так на протяжении XV–XVI вв. сложился высокий иконостас с его определенной иконографией и композицией, сложной символикой, идеей иерархии, главенства и подчинения.

Деисусный чин Благовещенского иконостаса имеет для русского искусства большое значение не только потому, что это вообще первый дошедший до нас иконостас, но и потому, что это и первое по времени изображение не поясных фигур, а фигур в рост. Высота Деисусных икон Благовещенского иконостаса превышает 2 м. К Христу подходят не только Мария, Предтеча, апостолы, но и отцы церкви Василий Великий и Иоанн Златоуст, почитаемые особо еще в Киевской Руси, достаточно вспомнить святительский чин в главной апсиде Софии. По некоторым сведениям, Прохор с Городца и Андрей Рублев дописали еще мучеников Георгия и Дмитрия. В Благовещенском Деисусе новой была и иконография образа Христа. Это не знакомый уже Христос-учитель, а так называемый Спас в силах – судья на будущем суде для всех. На широком (вдвое больше других икон) поле иконы иконописец изобразил вписанные друг в друга квадрат и ромб интенсивного красного цвета (символ славы божества), пересеченные темно-синим (иногда, в других случаях, – темно-зеленым) овалом (символ небесных сил). На этом фоне «в силе и славе», в богатых с золотом одеждах изображается Христос на троне.



Спасский собор Андроникова монастыря
в Москве. XV в.

Фигуры Благовещенского иконостаса выступают торжественными силуэтами на светлом или золотом фоне. Очерк фигур скуп, но выразителен, легко воспринимается издали. Иконостас «читается» как единое, цельное монументальное произведение. Этому монументализму способствует феофановский колорит, построенный на сочетании глубоких, благородных цветов. Мафорий Марии, например, который издали кажется почти черным, «как южная ночь» (В.Н. Лазарев), соткан из множества тончайших цветовых переходов, создающих какую-то живую, почти вибрирующую поверхность, что, однако, не лишает фигуру монументальности и цельности. Манера письма Феофана широкая, смелая, но эта широта и смелость иного порядка, чем в стенописи.

Благовещенский иконостас впервые (1405) доносит до нас известие о величайшем русском художнике Андрее Рублеве. Он родился, по-видимому, в 60-х годах XIV в. В летописном упоминании о Благовещенском соборе он именуется «чернецом», т. е. монахом, но не исключено, что некоторое время он жил в миру. Постригся он, всего вероятнее, в Троице-Сергиевом монастыре, потом стал иноком Спасо-Андроникова монастыря, основанного еще в середине XIV в. Небезынтересно также вспомнить, что Троице-Сергиева обитель была центром, где обсуждались самые насущные проблемы того времени, и среди них необходимость консолидации сил для окончательного освобождения Руси. Рублев формировался в атмосфере первых побед над монголо-татарами. Эта атмосфера и среда оказали на художника прямое влияние.



Борис и Глеб с житием. Икона
из Коломны. XIV в. ГТГ



Преображение.
Икона из иконостаса
Благовещенского собора
в Московском Кремле. 1405

Самые ранние известные работы Андрея Рублева связывают с сохранившимися во фрагментах фресками Успенского собора на Городке в Звенигороде. Такой заказ вполне мог быть поручен Андрею Рублеву, монаху Троице-Сергиева монастыря, с которым звенигородский князь имел тесные связи (Сергий Радонежский был крестным отцом князя). Многие в языке здесь роднит роспись с будущими работами Рублева, но в целом это еще вопрос не выясненный и многое нуждается в дополнительной аргументации.

Работая в Благовещенском соборе с великим византийцем, Андрей Рублев, конечно, должен был испытать его влияние. Но суровости и экспрессионистической напряженности феофановского языка мастер противопоставил свою собственную ярко индивидуальную и глубоко национальную манеру. Возможно, что именно Рублев писал икону Георгия из деисусного чина и некоторые иконы из праздничного (до недавнего времени считалось семь – «Рождество Христово», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», а также «Вход в Иерусалим» и «Благовещение») в Благовещенском иконостасе. Однако в последнее время его участие во всех них ставится некоторыми исследователями под сомнение. Всем им свойственно иное колористическое решение, чем у Феофана. Здесь отсутствуют сочные блики. Но иконопись отличается и от манеры Прохора с Городца – рядом с этими иконами творения Прохора выглядят сумрачными и скучными. Иконы Рублева объединены в некий цельный живописный ансамбль, где красный цвет то напряжен, как в сцене «Воскрешение Лазаря», то становится мажорным, праздничным, как в «Рождестве» или «Сретении». Цвет столь тонко нюансирован, что краски кажутся эмалевым сплавом. Переходы от света к тени постепенны. Какой-то серебристо-зеленой дымкой окрашены сцены «Крещения» и «Преображения». Голубые пробела появляются как неотъемлемый признак рублевского письма. Безупречное чутье в колористическом и композиционном решении выявляют здесь руку не только вполне сложившегося мастера, но и крупнейшую творческую индивидуальность. В рублевском ряду «благовещенских» икон над живописной трактовкой преобладает линейная, что станет основной чертой живописи всего будущего XV столетия. Но главное, что характерно именно для кисти Рублева, – это высокая одухотворенность образов, сочетающаяся с мягкостью, лиризмом и поэтичностью. В сценах «Рождества», «Крещения», «Сретения» выражено чувство задушевности, покоя, умиления. Всему ряду рублевских икон свойствен некий единый ритм, все находится в теснейшей взаимосвязи, что свидетельствует о монументальном даре, о чувстве ансамбля.

Полной творческой зрелости Рублев достигает, работая вместе с другим творчески близким ему художником Даниилом Черным во Владимирском Успенском соборе (1408), бывшем главным собором в то время, когда возводили на великокняжеский стол князей из дома Калиты. Москва во всем подчеркивала свою преемственность от Владимира, и в 1408 г. было решено украсить эту святыню росписями и иконостасом. Лучше всего в росписях сохранилась сцена Страшного суда, занимавшая западные своды центрального и южного нефов и столбы. На арке центрального нефа Рублев, Даниил и их помощники написали трубящих ангелов, возвещающих о судном дне, по сигналу которых земля и море отдадут своих мертвецов. На сложной поверхности сводов и столбов изображены спускающийся с небес Христос, «уготованный престол», судьи-апостолы в сопровождении ангелов и в зените свода венчает эти изображения образ Христа в медальоне. К Спасу движутся целые процессии святых, и этот ритм фигур, устремляющихся к нему, становится основным в композиционном решении росписи. Реальное пространство средневековый мастер прекрасно использует для смыслового акцента: так, праведники, ведомые апостолом Петром в рай, вглядываются в появляющиеся (на противоположной стене свода) перед ними «райские кущи», из которых выглядывают младенцы – символы праведных душ. Пространство реальное совпадает с пространством художественным. Это старая традиция: стоит вспомнить фигуры архангела Гавриила и Богоматери на столбах центральной арки в Киевской Софии.

Рублев и Даниил в пределах традиционной иконографической схемы сумели создать совершенно новое художественное явление) В сцене Страшного суда нет чувства утраченного, кары, возмездия, как нет аскетизма в творящих суд апостолах и их ангельском воинстве. Наоборот, от всех сцен веет бодростью и надеждой. Это победа добра, справедливости, призыв к мужеству, к жизни светлой и праведной. Такова высоконравственная позиция творца этой росписи. Отсюда и ее изобразительный язык. Фигуры слагаются из рисунка плавных, текучих линий. Светлы лики Христа, апостолов, ангелов, грациозны их склоненные головы. В лице Петра – ободрение тем, кто трепещет кары Господней. Душевная крепость, нравственная чистота образа Петра выдвигаются как идеал современника. Эллинистической красотой веет от фигур трубящих ангелов. Строгий, точный рисунок, пленительная грация изящных вытянутых фигур, мягкость колорита отличают во многих сценах, составляющих

композицию Страшного суда, живопись Андрея Рублева. Высокая человечность образов, их просветленность, приветливость, готовность помочь, их высокая нравственная сила – черты особенно важные в искусстве в эпоху постоянных внешних и внутренних неурядиц. К сожалению, о первоначальном колорите владимирских фресок судить крайне сложно из-за плохой их сохранности.

Для Успенского Владимирского собора Рублев и Даниил создали также огромный, из 61 иконы, трехрядный иконостас, каждая из икон превышала 3 м в высоту. Владимирский иконостас был найден в селе Васильевском Шуйского уезда в 1922 г., куда он был продан еще в XVIII в., когда его заменил в соборе пышный барочный иконостас, соответствовавший вкусам новой эпохи. Рублевский иконостас (сохранившиеся иконы находятся в ГТГ и ГРМ) представляет грандиозное монументальное сооружение. Предельный лаконизм выразительных средств, связанный с расчетом на восприятие с далекого расстояния, колористическое единство больших локальных пятен, совершенный линейный очерк фигур, цельность их силуэта, подчиненность плоскости доски – во всем этом ощущаются традиции вековой культуры и яркость индивидуального дарования художника-монументалиста. Лики святых имеют характерный для Рублева тип: выпуклый лоб, близко посаженные глаза, задумчивый и доверчивый взгляд.



Андрей Рублев. Ангел. Фрагмент росписи Успенского собора во Владимире. 1408

В 1918 г. около Успенского собора в Звенигороде были найдены три иконы, которые, как предполагают, принадлежали иконостасу деревянного храма Саввино-Сторожевского монастыря и были исполнены Андреем Рублевым в начале XV в. Это «Архангел Михаил», воплощающий идеальную красоту юности, «Апостол Павел» – образ высокой духовности и силы и «Спас», который здесь представлен не «в славе» и «в силе», а в ипостаси учителя и проповедника, доброго и всепрощающего, что характерно для поясных Деисусов. Все три иконы получили название в науке «Звенигородский чин».

Самым знаменитым произведением Рублева по праву считается «Троица», с которой в начале XX в. и было начато, собственно, изучение этого великого мастера. Икона написана Рублевым по одним сведениям в 1411 г., по другим – в 20-х годах для деревянной еще Троицкой церкви (если верна первая дата) Троице-Сергиева монастыря, на месте погребения Сергия Радонежского, в «похвалу» этому человеку огромного морального авторитета, одному из образованнейших передовых русских людей, который все силы отдал объединению Руси. Конкретно-исторический смысл иконы раскрывается в ее идее единения и благословения жертвы. Богословский смысл о триедином божестве был понятен и близок его современникам, недаром Епифаний Премудрый писал: «...дабы взиранием на пресвятую Троицу побеждался страх ненавистной розни мира сего». Сюжет «Троицы» – о приеме и угощении Авраамом и Саррой трех странников, в образе которых им явилось триединое божество: Бог-Отец, Бог-Сын и Бог-Дух Святой, – осмыслен Рублевым совершенно иначе, чем это делали мастера до него. Рублев освободил сцену от всякой жанровости, от «натюрморта» на столе, от закалывания тельца и т. д. Художника интересует только религиозно-философская символика, которая близка душе всякого мыслящего человека. Ибо икона – это не пейзаж, не натюрморт, не портрет, а прежде всего объект молитвы, священный предмет. Странники беседуют не о чем-то случайном (таким случайным выглядел бы конкретный момент предсказания ангелами рождения у Авраама сына Исаака), а о вечном. Это символически понятое время, в котором есть выражение вечного порядка вещей. Это не стол с яствами, а священная трапеза, и чаша с головой тельца на столе – символ искупительной жертвы во имя спасения людей, на которую Отец посылает Сына. Один из трех должен пожертвовать собой, совершив тяжкий путь земных страданий.



*Андрей Рублев. Спас. Икона из
«Звенигородского чина». Начало XV в. ГТГ*

Изображенные Рублевым ангелы едины между собой, но не одинаковы. Их согласие достигается единым ритмом, движением в круге. Вообще на рублевской «Троице» как на классическом произведении можно проследить все основные принципы русской иконы. В «Троице» круг (с древности – символ гармонии) как таковой визуально отсутствует, но он подчеркнут пластикой тел, позами, изгибом рук, наклоном голов, вторящим им наклоном дерева, очерком ангельских крыльев. В иконе Рублева как бы чувствуется дыхание античной гармонии, в XV в. привлекавшей и западноевропейских мастеров. Легкая асимметрия в расстановке фигур нарушает статику, придает едва уловимое движение всей сцене. Здание и дерево выступают как символ архитектурного фона и пейзажа. Между ними и фигурами нет перспективного соответствия, ибо икона не оперирует линейной и воздушной перспективой, как живопись нового времени. Здесь столько точек зрения, сколько важных, по мысли автора, объектов, что помогает наиболее полно высказать идею. И все линии сходятся на центральной фигуре Христа. К нему привлекает внимание и наиболее яркий, насыщенный цвет его одежд: вишневого хитона и синего гиматия. Они гармонируют с синими хитонами Бога-Отца и Святого Духа. Их фигуры изображены в легком, изящном развороте, в то время как центральная почти не подвергается перспективным сокращениям, что характерно для главных персонажей в иконе. Соединение двух ракурсов – сверху и с высоты человеческого роста – помогает лучшему зрительному восприятию иконы, и мы еще отчетливее видим не пиршественный стол, а лишь евхаристическую чашу. Фигуры Троицы размещены на золотом фоне в рассеянном освещении, их лики не моделированы светотенью, ибо прямой свет, резкие тени могут придать изображенному характер случайного, заслонить наиболее важное. Иконописец же ищет извечного, вечной сущности. В рублевской «Троице» это идея величайшей любви и послушания, готовности к жертве во имя великой цели. Все действие разворачивается в плоскости иконной доски, в двух планах: фигуры ангелов и фон, причем фигуры не подчеркивают глубину. Это не естественный, какой-то ограниченный кусок пейзажа, а некое метафизическое пространство, некая безграничная идеальная протяженность, где пребывает триединое божество.

Все поражает в «Троице»: композиция, подчиненная плоскости иконной доски, симфоническое богатство ритмов, безупречная чистота и тончайшая гармония красок с их трехкратным звучанием драгоценной ляпис-лазури – «голубца», как называли эту краску на Руси, и красота, которой славилась живопись Рублева. Действительно, как писал исследователь, Андрей Рублев создал этот образ в один из счастливейших моментов вдохновения, которое бывает только у гениев.

Творческая жизнь Рублева была, видимо, очень активной. Он расписывал храмы Москвы, Звенигорода, возможно, других городов. Последние работы художника связаны с Троице-Сергиевым монастырем, где в Троицком соборе вместе с Даниилом Черным и помощниками он создал дошедший до

нашего времени иконостас, в местный ряд которого и входила «Троица». Рублеву в иконостасе принадлежат общий замысел и некоторые иконы (апостол Павел, архангел Гавриил, Дмитрий Солунский). Думается, что значение этой работы прежде всего в том, что здесь представлены уже ученики Рублева, которым и выпало на долю развивать его художественные принципы дальше (одна из таких икон, обнаруживающих высокое мастерство и особую утонченность, – «Жены-мироносицы у Гроба Господня»).

Андрей Рублев умер, вероятнее всего, в 1430 г. и похоронен в Спасо-Андрониковом монастыре, собор которого, возможно, не только расписал, но и строил. Человек разносторонних дарований, он участвовал также в создании русских рукописных книг, например «Евангелия Хитрово», исполнив для него некоторые миниатюры и инициалы (Евангелие названо так по имени владельца этой рукописной книги в XVII в.). Личность Рублева, художника, с чьим именем связаны лучшие достижения русской национальной средневековой живописи, имела воздействие на всю русскую культуру в целом. А XV век на Руси становится «золотым веком» русской иконописи.

Художественные идеалы рублевской эпохи нашли выражение и в прикладном искусстве: в шитье, в мелкой пластике. Влияние великого искусства Рублева распространялось по всей Руси и касалось всех областей художественного творчества.

Искусство русского централизованного государства конца XV–XVI века

В последней четверти XV в. заканчивается процесс сложения русского централизованного государства. Москва становится столицей мощной державы, в которой главной опорой «государя всея Руси» является боярство. Она становится также и главным культурным центром, вобравшим в себя и продолжающим развивать традиции искусства русских княжеств. В Москву свозятся самые замечательные произведения из разных земель, здесь работают бок о бок с приглашенными иноземными архитекторами русские мастера. Развивается искусство не отдельных школ, как это было в предыдущий период, а общенациональное искусство.

Москва в этот период – оплот русского православия, «третий Рим». Это не могло не отразиться и на искусстве. Начиная с XVI в., особенно при Иване Грозном, искусство все больше подчиняется интересам государства, в нем все отчетливее наблюдается регламентация. Стоглавый собор Русской церкви 1551 г. канонизировал многие иконографические схемы и композиции, что, несомненно, ограничивало художника, сковывало его творческую душу.

При Иване III идет активная перестройка Кремля. Крепость Дмитрия Донского уже не соответствовала новым представлениям ни об оборонном зодчестве, ни о резиденции великого государя. В 1485–1496 гг. Кремль, по существу, был возведен заново, сохраняя при этом план старой крепости. Новый Кремль с краснокирпичными стенами протяженностью более чем в 2 км и 18 башнями, Украшенный двурогими зубцами (вместо прежних прямоугольных), с бойницами и боевыми ходами представлял собой не только грозную крепость, но и прекрасный архитектурный ансамбль, вписанный в прихотливый ландшафт Москвы.



*Алевиз Новый. Архангельский собор
Московского Кремля. 1505—1508*

Обновились не только стены Кремля, но и его храмы, возведенные на месте старых, обветшавших церковей времени Ивана Калиты. Считая себя прямыми наследниками владимирских князей, московские государи всячески подчеркивали эту связь в произведениях искусства. Так, приглашенному из Болоньи архитектору Аристотелю Фиораванти было ведено строить главный Успенский собор Московского Кремля по образцу Успенского владимирского храма XII в., для чего итальянский зодчий и ездил во Владимир. Московский Успенский собор действительно сохранил многое от владимирской архитектуры: каменный храм имеет вытянутый план, пятиглавое завершение, аркатурно-колончатый пояс по фасаду, перспективные порталы и щелевидные окна, позакомарное покрытие. Сохранив привычную для русского человека иконографию храма, поняв красоту древнерусских форм, Фиораванти переосмыслил их творчески, как многоопытный зодчий итальянского Возрождения. Последнее сказалось в замене коробовых сводов крестовыми, в равной ширине всех прясел фасадов и одинаковой высоте закомар, в замаскированности апсид выступами стен (лишь широкая средняя несколько выдвинута вперед), в общей геометрической правильности форм. Новым было и открытое крыльцо в виде балдахина с западной стороны. Но самым существенным отличием является решение внутреннего пространства, в котором отсутствуют хоры, что придает храму светский, зальный характер, недаром в летописи сказано, что собор построен «палатным образом». «Бысть же та церковь чудна велми величеством, и высотую, и светлостью, и звоностию, и пространством, такова же прежде того не бывала на Руси, опросч Владимирские церкви».



Бон Фрязин. Колокольня Ивана Великого. 1505—1508. Надстр. в 1600 г.

Успенский собор был возведен в 1475–1479 гг. В 1505–1508 гг. был построен другой кремлевский собор – Архангельский, тоже итальянским (венцианским) зодчим Алевизом (полное имя Алевизо Ламберти да Монтаньяно). Внешний облик здания резко отличен от привычных древнерусских храмов, он оформлен наподобие двухэтажного палаццо в духе ренессансной (венцианской) ордерной архитектуры. Отделенные от стен сложным антаблементом, закомары заполнены пышными резными раковинами. Но усиление светских тенденций сказалось в основном на декоре, общее же конструктивное решение прежнее: это типичный шестистолпный храм с притвором, суровость его интерьера усиливается предназначением: храм служил усыпальницей великих князей.



*Аристотель Фиораванти. Успенский собор
Московского Кремля. 1475—1479*

Между Успенским и Архангельским соборами в те же 1505–1508 годы Боном Фрязином был воздвигнут храм-колокольня, более известный как столп Ивана Великого (его два верхних яруса надстроены уже в годуновское время, в 1600 г.) – давно знакомый на Руси тип колокольни из поставленных один на другой восьмериков с арками-проемами для колоколов, с объемами, как бы естественно вырастающими один из другого. Столп Ивана Великого – доминанта старой Москвы и по сей день.

Церковь Ризположения (1484–1486) и Благовещенский собор (1484–1489) были построены русскими (псковскими) мастерами. Сначала Благовещенский храм был трехглавым, с открытыми галереями на высоком подклете, который так любили псковские строители. Уже при Иване Грозном глав стало девять, а галереи были перекрыты и возникли четыре придела. Благовещенский собор был домовою церковью князя и его семьи и соединялся ходами с дворцом. Отсюда его небольшие размеры, теснота его интерьера, что позволило М.В. Алпатову в свое время соотнести Успенский собор с Благовещенским, как Парфенон с Эрехтейоном.

От «гражданской» архитектуры, от ансамбля великокняжеского дворца сохранилась Грановитая палата, сооруженная в 1487– 1491 гг. Марком Фрязином и Пьетро Антонио Солари. И здесь, как в Архангельском соборе, ренессансные черты сказались лишь в декоре: палата получила свое название из-за облицовки фасада граненым камнем. Внутри же, во втором этаже, главная, парадная зала (площадь 500 кв. м, высота 9 м) перекрыта крестовыми сводами, опирающимися на стоящий в центре столп, – по типу монастырских трапезных, давно известных на Руси. Благотворное взаимодействие древнерусского и итальянского зодчества прекрасно выражено в поэтических строках:

И пятиглавые московские соборы
С их итальянскою и русскою душой
Напоминают мне явление Авроры,
Но с русским именем и в шубке меховой.

О. Мандельштам. В разноголосице девического хора

Московский Кремль стал образцом для многих крепостей XVI в. (в Новгороде, Нижнем Новгороде, Туле, Коломне; в этот же период были перестроены крепости Орешек, Ладога, Копорье, заложена крепость Иван-город и пр.), а его храмы – для культовых сооружений на территории всей Руси. По типу Успенского собора были построены многие храмы XVI в.: Софийский собор в Вологде, Смоленский собор Новодевичьего монастыря в Москве, Успенский – Троице-Сергиева монастыря и т. д. Применение железных связей вместо деревянных, использование подъемных механизмов с конца XV столетия расширило возможности зодчих. Московская архитектура рубежа XV–XVI вв. несомненно стала общерусским явлением.

Одной из самых интересных страниц в истории древнерусского зодчества стала шатровая архитектура XVI столетия. Храмы, завершаемые шатром, издавна известны в русской деревянной как церковной, так и светской архитектуре. Конструкция шатрового верха так и называлась «на деревянное дело». Один из первых и самых великолепных кирпичных памятников шатрового зодчества – Церковь Вознесения в селе Коломенском (1530–1532) – была построена Василием III в честь рождения сына, будущего царя Ивана Грозного. Коломенская церковь, стоящая на высоком холме у Москвы-реки, представляет собой, на первый взгляд, единую вертикаль, один сплошной вертикальный объем, вздымающийся ввысь на 60 м: краснокирпичного цвета башня с белокаменной, как жемчужины, «обнизью» по поверхности 28-метрового шатра. В действительности вся эта вертикаль состоит из нескольких объемов: на подклете стоит высокий четверик, его объем прост, но выступающие со всех сторон притворы придают ему сложную крещатую форму; на четверике помещен восьмерик, переход к которому очень плавен благодаря тройному ряду килевидных декоративных кокошников; далее формы спокойно переходят в шатер с маленькой главкой и крестом. Несколько позже были пристроены на уровне подклета галереи-гульбища и лестничные входы, как бы вторящие неровным линиям холма, на котором стоит храм, что создает почти осязаемую связь с природой.

В Коломенской церкви, в ее стремительном движении кверху, в ее малом в сравнении с обычными храмами интерьере все резко порывает с привычными формами пятиглавого крестово-купольного храма. Это скорее памятник-монумент в честь определенного события, и главная выразительная сила его художественного образа возложена именно на экстерьер. В деталях здания анонимный гениальный зодчий использовал как мотивы итальянской ренессансной архитектуры, так и истинно русские художественные традиции деревянной архитектуры, и эта теснейшая, глубокая связь с исконными народными традициями сделала Коломенский памятник образцом для подражания на многие годы. Есть предположение, что этим гениальным зодчим был Петрок Малый, только что (в 1528 г.) приехавший из Италии в Москву.

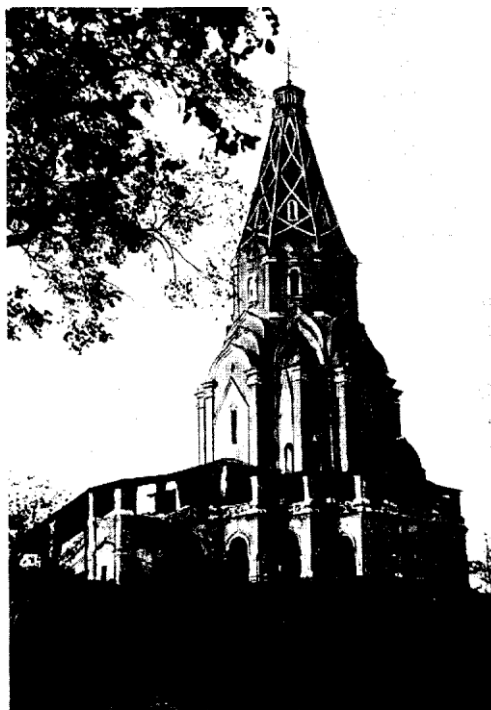


Марк Фрязин, Пьетро Солари. Интерьер Грановитой палаты Московского Кремля. 1487—1491.

Напротив церкви Вознесения, в селе Дьякове, в 1553–1554 гг. Иваном Грозным (другая дата постройки – 1547 год – год венчания Ивана IV на царство) была построена церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи. Это другой тип храма XVI в. – столпообразный. Объем церкви Иоанна Предтечи представляет собой пять восьмигранных столпов, соединенных между собой папертями. Средний – самый большой, завершается мощным барабаном. Сложная форма треугольных кокошников, организующих переход к главам, необычное украшение центрального барабана полуцилиндрами, весь яркий архитектурный декор, построенный на необычно сложной игре форм, свидетельствуют о воздействии деревянной архитектуры.

Церкви в Коломенском и Дьякове являются прямыми предшественницами знаменитого храма Покрова на рву, известного более в истории как храм Василия Блаженного (этому святому был посвящен один из

приделов), воздвигнутого на Красной площади в Москве в 1555–1561 гг. двумя русскими зодчими Бармой и Постником. Храм заложен в память о взятии войсками Грозного Казани, происшедшем в день праздника Покрова. Архитектурный ансамбль храма Василия Блаженного состоит из 9 объемов, из которых центральный, увенчанный шатром, как раз и посвящен празднику Покрова Богородицы, а восемь столпообразных храмов расположены вокруг этой главной церкви по осям и диагоналям. Выдвинутая центральная апсида, разнообразные лестничные входы, различная высота самих столпов, многообразные приделы, величественные кокошники, само сочетание красного кирпича с белокаменными деталями, общая живописная асимметричность композиции – все сказочное богатство форм храма Василия Блаженного рождено умелыми руками искусных мастеров-«древodelей», сумевших творчески использовать вековой опыт в новых строительных материалах. Собор Бармы и Постника – монумент русской славы. Светское начало в нем, конечно, не превалирует над культовым, но выражено отчетливо, недаром иностранцы замечали, что храм «построен скорее как бы для украшения, чем для молитвы». Луковичные главы собора появились в конце XVI в., а сохранившаяся до наших дней многоцветная роспись храма исполнена в XVII–XVIII вв. В XVI столетии была только цветная майоликовая облицовка центрального шатра, общее же декоративное решение строилось, как уже говорилось, на сочетании белокаменных деталей с краснокирпичной поверхностью стен.



Церковь Вознесения в селе Коломенском. 1532

Рядом с шатровым в культовом зодчестве XVI в. продолжает развитие тип крестово-купольного храма, причем подчеркнута массивного, громадного по размерам, отражающего мощь самодержавной власти и силу церкви (Софийский собор в Вологде, Успенский собор в Троице-Сергиевой лавре). В годуновское время строятся храмы, разнообразные по конструкции: пятиглавые (церковь в селе Вяземы, резиденции Бориса Годунова, 1598–1599), бесстолпные (церковь в селе Хорошево, до 1598 г.), даже шатровые (церковь Бориса и Глеба в Борисовом городке под Можайском, 1603, высотой в 74 м). Для руководства государственным строительством еще в 1583 г. был создан Приказ каменных дел, объединивший всех причастных к строительству – от зодчих до простых каменщиков и сыгравший большую роль в решении градостроительных задач и в возведении военно-инженерных сооружений. Под непосредственным руководством и силами Приказа встают стены Белого города в Москве (Китай-город был возведен еще в 30-х годах архитектором Петроком Малым) и знаменитый Смоленский кремль – обе крепости (1585–1593, 1595–1602) возводил «городовой мастер» Федор Конь.

XVI век – период расцвета крепостного зодчества. Оно было вызвано появлением новых орудий ведения боя. Это регулярные, геометрически правильные фортификации. Мощные стены прорезываются бойницами для «верхнего» и «подошвенного» боя. В башнях помещались артиллерийские орудия. Крепость в большой степени определяет и планировку города. Слободы, посад под ее стенами стали также укрепляться деревянными «острогами». Монастыри укреплялись тоже как крепости, являясь

важными оборонительными оплотами как в самой Москве (Новодевичий, Симонов монастырь), так и на ближних к ней подступах (Троице-Сергиев), мощные монастыри-крепости строились и далеко на севере (Кирилло-Белозерский монастырь, Соловецкий монастырь).



Церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи в селе Дьякове. Середина XVI в.

Искусство не могло не отражать главных моментов русской истории. Поэтому, естественно, во многом развитие русской живописи второй половины XV–XVI столетия определялось таким важнейшим историческим процессом, как создание централизованного государства. В его задачу входило прославление государственной мощи. Расширяется идейное содержание искусства, но одновременно усиливается регламентация сюжетов и иконографических схем, что вносит в произведения отвлеченный официальный характер, определенную холодность. Однако все это касается уже искусства XVI столетия, а в конце XV ведущую роль еще играло рублевское направление.

Крупнейшим художником этого направления был Дионисий (30–40-е годы XV в. – между 1503–1508 гг.). В отличие от Рублева Дионисий был мирянином, видимо, знатного происхождения. Художник возглавлял большую артель, выполнял как княжеские, так и монастырские и митрополичьи заказы, вместе с ним работали его сыновья Владимир и Феодосии. Дионисий работал для Пафнутьево-Боровского монастыря, Успенского собора Московского Кремля, Павлова-Обнорского монастыря, из иконостаса которого до нас дошли две иконы – «Спас в силах» с надписью на обороте, свидетельствующей об авторстве Дионисия и с указанием даты исполнения – 1500 г., и «Распятие» (обе в ГТГ). С именем Дионисия называют также две житейные иконы – митрополитов Петра и Алексея (обе из Успенского собора Московского Кремля). Но самым замечательным памятником Дионисия является цикл росписей Рождественского собора Ферапонтова монастыря, расположенного далеко на севере, в Вологодских землях, работа над которыми была исполнена Дионисием вместе с сыновьями летом 1502 г., о чем свидетельствует надпись на храме. Это чуть ли не единственный случай, когда фрески сохранились почти полностью и в первозданном виде. Роспись посвящена теме Богородицы (около 25 композиций). Изображаются сцены «Собор Богородицы», «Похвала Богородице», «Покров Богородицы», «Акафист Богородице». Именно хвалебное песнопение (акафист) Богородице становится основной темой росписи. Не случайно в изображениях ни разу не встречается сцена смерти, Успения Богородицы. Ничто не омрачает праздничного, торжественного настроения, создающегося прежде всего колоритом – поразительной колористической гармонией нежных полутонов, которые исследователи справедливо сравнивают с акварелью: в основном бирюзовых, бледно-зеленых, лиловатых, сиреневых, светло-розовых, палевых, белых или темно-вишневых (последними обычно окрашен плащ Богоматери). Все это объединено ярко-лазурным фоном. Насыщенные светлые краски, свободная многофигурная композиция (Дионисий часто отходит от привычных композиционно-иконографических схем), узорные одежды, роскошь пиршественных столов (в сценах евангельских притч), пейзаж с далекими светлыми горками и тонкими деревьями – все производит впечатление радостного, ликующего славословия в

красках. Особенно совершенна фреска на портале храма – «Рождество Богородицы», принадлежащая несомненно самому Дионисию. Повышенная декоративность и торжественность многофигурных композиций Дионисия, а также некоторая стандартизация ликов – черты, в которых прослеживается уже отступление от гармонической естественности и простоты высокодуховных образов Рублева. Но появление всех этих качеств характерно именно для искусства времени создания централизованного государства.



*Барма и Постник. Собор Василия Блаженного (храм Покрова на рву) в Москве.
1555—1561*



Дионисий. Распятие. Икона из собора Павлова-Обнорского монастыря. 1500

Вместе с учениками и помощниками Дионисий создал также и иконостас Рождественского собора (ГРМ, ГТГ, Музей Кирилло-Белозерского монастыря), из которого самому Дионисию принадлежит икона «Богородица Одигитрия» (иконографический тип особой торжественности, с благословляющим младенцем Христом). Влияние искусства Дионисия сказалось на всем XVI веке. Оно затронуло не только монументальную и станковую живопись, но и миниатюру, прикладное искусство.

На протяжении XVI столетия декоративность, усложненность, «многозначность» композиций, появившиеся в живописи рубежа веков, все более усиливаются. На это были свои причины. Придворный церемониал, разработанный еще Иваном III, достигает невиданного великолепия при Иване Грозном, в годы укрепления самодержавия. Однако этот процесс сопровождается ростом оппозиционных настроений, что нашло отражение как в ересьях, так и в публицистических произведениях. Политические споры стали обыденной их темой. Одновременно с этим регламентируется все искусство. Церковь и государь устанавливали каноны иконописания, на церковных соборах выносились специальные решения, разъяснявшие, как нужно изображать то или иное событие или тот или иной персонаж, издавались иконописные подлинники, лицевые и толковые, в которых часто указывалось (или показывалось), что надлежит брать за образец. Царский и митрополичий дворы объединяли все более или менее значительные художественные силы. С этой же целью – регламентации искусства и жизни самих его творцов – организуются художественные мастерские.

В искусстве стали часто обращаться к историческому жанру. Этому способствовало составление летописных сводов, «Степенной книги», «Хронографа», в котором события уже собственно русской, а не мировой истории занимают основное место. В монументальную и станковую живопись, в миниатюру и прикладное искусство вместе с легендарно-историческими сюжетами проникают жанровые элементы, реалии быта. Условные архитектурные фоны, так называемые эллинистические, сменяются архитектурой вполне реальной, русской.

В живописи XVI в. удивительно уживаются жанровые, бытовые моменты с несомненным (в иконописи особенно, но и в монументальной живописи также) тяготением к сложным богословским сюжетам, к отвлеченному толкованию церковных догматов. Любовь к назиданию приводит к притче. Три иконы из ГРМ – «Притча о слепце и хромце», «Видение Иоанна Лествичника», «Видение Евлогия» – первые примеры таких произведений. В них еще есть композиционная стройность, но изображения «многолюдны», композиции перегружены, требуют напряженного размышления над всеми символами и аллегориями, представленными в иконе (например, по поводу «Четырехчастной иконы» 1547 г.,

находящейся в Благовещенском соборе Московского Кремля, возникло целое судебное дело дьяка Висковатого, разбиравшееся на Соборе 1553–1554 гг. Заметим, что Собор разрешил изображать на иконах живые лица – царей, князей, а также «бытийное письмо», т. е. исторические сюжеты).

От иконописцев и зодчих требовалось прославление Ивана Грозного и его деяний. Прекрасная иллюстрация этому – знаменитая икона «Благословенно воинство небесного царя» [другое название – «Церковь воинствующая»] (1552–1553, ГТГ) – столь же условное искусствоведческое название, как «Молящиеся новгородцы» или «Битва новгородцев с суздальцами», но именно они удержались в науке и потому мы их сохраняем], прославляющая, как и Покровский собор, «что на рву», победу над Казанским ханством. Справа показана пылающая Казань («град нечестивых»). Благословляемое Богоматерью с младенцем, тремя дорогами направляется к Москве («горнему Иерусалиму») многочисленное пешее и конное войско (оно же и «воинство небесного царя»). Прямо за архангелом Михаилом скачет с алым знаменем юный Иван Грозный. Среди войска и византийский император Константин, русские князья Борис и Глеб, Владимир Мономах, Александр Невский, Дмитрий Донской и другие. Войско встречает сонм летящих ангелов. Полноводная река символизирует «третий Рим» – Москву, она противопоставлена иссякшему источнику – «второму Риму», Византии.

В XVI в. изменяется и внешний облик икон, обязательно обложенных серебряным басменным или чеканным окладом.

Те же изменения, что и в иконописи, происходят и в монументальной живописи. Еще в старой традиции XV в. близко по стилю к ферапонтовским исполнены росписи в Благовещенском соборе Московского Кремля артелью во главе с сыном Дионисия Феодосием (1508). Но появляется и новое – используется необычайно много сцен из Апокалипсиса: тема возмездия не случайна в пору "строй борьбы с еретиками. В росписях XVI в. часто воплощается также тема преемственности власти. В языке росписи появляется подробная повествовательность сложных дидактических композиций, заданное изображение «предков» московских князей начиная от византийских императоров. Царя Ивана IV прославляло письмо Золотой царицыной палаты Кремлевского дворца (1547–1552) с ее легендарными историческими сюжетами, сценами средневековой космогонии и изображениями времен года (роспись не сохранилась). «Родословное древо» московских князей было изображено в Архангельском соборе (фрески переписаны). В сложной композиции фресок Успенского собора Успенского монастыря в Свияжске под Казанью (1561) мы уже находим лик Ивана Грозного, он участник «Великого выхода», изображение которого заменило в алтаре привычную композицию Евхаристии. Так в тенденциозных зрительных образах нашел выражение богословский догмат о воплощении.

Русская книга и книжная миниатюра во второй половине XV в. претерпели большие изменения в связи с заменой пергамена бумагой. Это сказалось в первую очередь на технике и особенно на колорите миниатюр, больше похожих уже не на эмаль или мозаику, а на акварель. Евангелие 1507 г., исполненное по заказу боярина Третьякова и украшенное сыном Дионисия Феодосием, еще сохранило в миниатюрах густой цвет. Изящество рисунка, колористическое богатство, изысканный золотой орнамент принесли роскошно иллюстрированному Евангелию огромный успех и вызвали ряд подражаний (Евангелие Исаака Бирева 1531 г., РГБ). Но уже в Житии Бориса и Глеба (Архив ЛОИИ) 20-х годов XVI в. рисунки выполнены легким контуром, прозрачными, похожими на акварель красками и мало напоминают те, что были в рукописях XV столетия. Рукописные книги наполняются огромным количеством иллюстраций, например: «Великие Четы-Минеи» – сводный многотомный труд художников, организованных митрополитом Макарием (в один из томов вошла «Христианская топография» Козьмы Индикоплова, ГИМ), или Лицевой летописный свод с его 16 000 миниатюр на темы исторические, жанровые, военные и т. д. В 1564 г. дьяконом кремлевской церкви Иваном Федоровым и Петром Мстиславцем был напечатан «Апостол», ему предшествовала анонимная первая русская печатная книга – Евангелие 1556 г. Печатные книги вызвали к жизни гравюру на дереве – ксилографию – и способствовали развитию различных стилей орнамента и разного характера инициалов и заставок. Неовизантийский, балканский, старопечатный орнамент – во всех стилях проявилась народная фантазия, в которой еще живы были отзвуки полужыческих представлений.

Лучшие мастера, объединенные в царских и митрополичьих мастерских, работали также в области декоративно-прикладного искусства и в скульптуре, создавая и здесь произведения, прославляющие величие московского князя. В скульптуре этого времени впервые решаются проблемы статуарной пластики [В. Ермолин, фрагмент конной статуи Георгия-змееборца, исполненной в 1462–1469 гг. в белом камне для украшения Фроловских (теперь Спасских) ворот Кремля]. Это не ослабляло традиционных успехов русской резьбы, о чем свидетельствует такой памятник, как Царское место (или Мономахов трон,

1551) Ивана Грозного в Успенском соборе. Сохранилось много памятников деревянной резьбы XVI в. – царские врата, резные иконостасы, что само по себе достойно самостоятельного исследования. Мелкая пластика достигает ювелирной тонкости, для нее характерно использование самых разнообразных материалов.

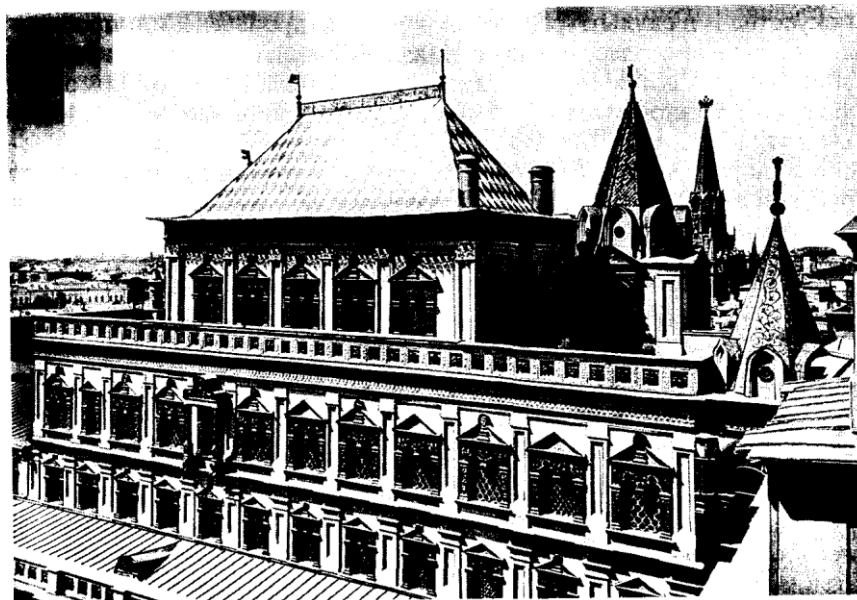
В шитье помимо шелковых нитей используются металлические – золотые и серебряные. Широко применяется жемчуг, драгоценные камни. Сложные узоры, подчеркнутая роскошь характерны для изделий мастерской царицы Анастасии Романовны, но еще более – для мастериц Евфросиньи Старицкой. Развивается в XVI в. и искусство литья. Умелые мастера изготавливают мелкую утварь, льют колокола.

В Оружейной палате, в царских мастерских, работают лучшие ювелиры, эмальеры, чеканщики, в чьих произведениях мы ощущаем связь с народными традициями прошлых эпох (см.: Золотой оклад напрестольного Евангелия – дар Ивана Грозного в Благовещенский собор в 1571 г., золотое блюдо 1561 г. царицы Марии Темрюковны, потир с изображением Деисуса – вклад Ирины и Бориса Годуновых в Архангельский собор Московского Кремля и т. д.; все в собр. Оружейной палаты).

Искусство XVII века

XVII столетие – один из самых сложных и противоречивых периодов в средневековой русской истории. Недаром его называли «бунташным» – оно взрывалось «Медным» и «Соляным» бунтами. Народное недовольство вылилось в восстания под предводительствами Ивана Болотникова и Степана Разина. Это также время больших перемен в русской церкви. Реформы патриарха Никона привели сначала к богословской полемике, а затем к расколу церкви, потрясшему духовную жизнь позднего древнерусского общества.

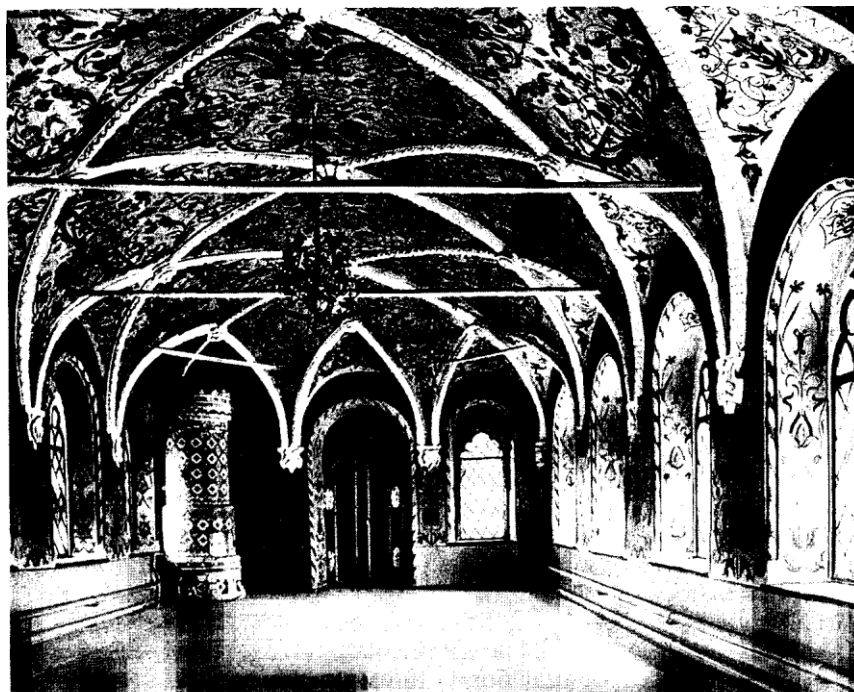
Вместе с тем в связи с изменениями в хозяйственной сфере, с изданием мануфактур, определенным сближением с Западной Европой происходит решительная ломка традиционного общественного мировоззрения. Тяга к наукам, интерес в литературе к реальным сюжетам, рост светской публицистики, нарушение иконографических канонов в живописи, сближение культового и гражданского зодчества, любовь к декору, к полихромии в архитектуре, да и во всех изобразительных искусствах, – все это говорит о быстром процессе обмирщения культуры XVII в. В борьбе старого и нового, в противоречиях рождается искусство нового времени. XVII веком завершается история древнерусского искусства, и он же открывает путь новой светской культуре.



Бажен Огурцов, Антип Константинов и др. Теремной дворец в Московском Кремле. 1635—1636

Активное строительство начинается сразу после изгнания интервентов, с 20-х годов. В архитектуре этого столетия можно проследить три этапа: в первой четверти XVII в. или даже в первые 30 лет в ней еще сильна связь с традициями XVI столетия; середина века – 40–80-е годы – поиски нового стиля, соответствовавшего духу времени, и его расцвет; конец столетия – отход от старых приемов и утверждение новых, свидетельствующих о рождении зодчества так называемого нового времени.

Церковные сооружения начала столетия мало отличаются от храмов XVI в. Так, церковь Покрова в царском селе Рубцове (1619–1625), возведенная в честь освобождения Москвы от поляков, конца «смуты», – бесстолпный, перекрытый сомкнутым сводом храм, по внутреннему и внешнему облику близкий церквям годуновского времени. Здание стоит на подклете, окружено двухъярусной галереей, имеет два придела, от основного объема к небольшой главке идут три яруса кокошников. Продолжается шатровое строительство. Возводится церковь в Медведкове (усадьба кн. Д. Пожарского, 1623, ныне Москва), «Дивная» церковь в Угличе. Шатер вознесся и над Спасской башней Кремля, когда в 1628 г. стали реставрировать его стены и башни, пострадавшие во время интервенции (прочие башни получили шатровое завершение только через 60 лет). В 30-х годах было сооружено крупнейшее светское здание на территории Московского Кремля – Теремной дворец (1635–1636, арх. Баженов Огурцов, Антип Константинов, Трефил Шарутин и Ларион Ушаков; неоднократно потом переделывался). Дворец выстроен на подклете XVI в., имеет верхнее гульбище, «чердак»-теремок и золоченую четырехскатную кровлю. Теремной дворец, созданный для царских детей, всей своей «многообъемностью» жилых и служебных помещений, многоцветностью декора (резной по белому камню «травный» орнамент экстерьера и богатейшая роспись Симона Ушакова внутри) напоминал деревянные хоромы.



Интерьер Теремного дворца



Ново-Иерусалимский монастырь на Истре.
Собор и колокольня. 1656—1685

В 40-х годах складывается типичный для XVII в. стиль – с живописной, асимметричной группировкой масс. Архитектурные формы усложняются, конструкция здания читается с трудом сквозь покрывающий сплошь всю стену декор, чаще всего полихромный. Постепенно теряет смысл шатровое зодчество, вертикализм его цельного объема, ибо появляются церкви, в которых имеются два, три, иногда пять одинаковых по высоте шатров, как в церкви Рождества Богородицы в Путинках в Москве (1649– 1652): три шатра основного объема, один над приделом и один над колокольней. Кроме того, шатры теперь глухие, чисто декоративные. Отныне в патриарших грамотах на постройку церкви все чаще появляется фраза: «А чтобы верх на той церкви был не шатровый». Однако, как уже говорилось, шатры оставались одной из излюбленных форм и в городах сохранялись в основном на колокольнях, крыльцах, воротах, а в сельских местностях шатровые церкви строились и в XVII, и даже XVIII в. Заметим также, что в построенном в 50–60-х годах патриархом Никоном Воскресенском соборе Ново-Иерусалимского монастыря в Истре под Москвой, повторяющем как будто храм в Иерусалиме, западный объем здания (ротонда) завершается шатром. Распространяется определенный тип храма – бесстолпного, обычно пятиглавого, с декоративными боковыми барабанами (световой лишь центральный), с подчеркнутой асимметрией общей композиции благодаря разномасштабным приделам, трапезной, крыльцам, шатровой колокольне. Примером может служить церковь Троицы в Никитниках (1631–1634, другая дата 1628–1653), построенная богатейшим московским купцом Никитниковым и напоминающая своей прихотливостью форм и декоративной многоцветностью (красный кирпич, белокаменная резьба, зелень черепичных главок, поливные изразцы) хоромное строительство. Богатство архитектурного декора особенно свойственно Ярославлю. Основанный еще в XI в. Ярославом Мудрым, город этот испытал в XVII столетии нечто вроде «золотого века» в искусстве. Пожар 1658 г., уничтоживший в нем около трех десятков церквей, три монастыря и более тысячи домов, вызвал усиленное строительство во второй половине века. Здесь строятся большие пятиглавые храмы, окруженные папертями, гульбищами, приделами и крыльцами, с обязательной шатровой колокольней, иногда шатрами и на приделах (например, церковь Ильи Пророка, поставлена на средства купцов Скрипиных, 1647–1650), всегда прекрасно гармонирующие с ландшафтом (церковь Иоанна Златоуста в Коровниках, 1649– 1654, некоторые добавления внесены в 80-х годах, шатровая колокольня ее 38 м высотой, с многоцветным декоративным убором из поливных изразцов; церковь Иоанна Предтечи в Толчкове, 1671– 1687, пятиглавый основной объем которой дополнен 10 главами двух приделов, все это вместе образует 15-главый эффектнейший силуэт). Церковные иерархи не остаются равнодушны к декоративному богатству тогдашней архитектуры. Митрополит Иона Сысоевич с большим размахом ведет строительство своей резиденции в Ростове Великом на берегу озера Неро (митрополичьи палаты и Домовая церковь), называемой обычно Ростовским кремлем (70 – 80-е годы XVII в.). Нарядность башен, галерей, крылец, ворот не уступает пышности собственно церковных сооружений, и культовая, и гражданская архитектура как бы соперничают в праздничности образа. И как иначе, как не победой светского начала, можно назвать архитектуру Надвратного теремка Крутицкого митрополичьего подворья в Москве (1681–1693, другая дата 1694), весь фасад которого разукрашен многоцветными изразцами?! Его строили О. Старцев и Л. Ковалев.



Церковь Иоанна Предтечи в Толчкове.
Ярославль. 1671—1687

В последние десятилетия, а точнее даже в 90-х годах XVII в., в русской архитектуре появляется новый стиль, новое направление, которое условно именуется «московским», или «нарышкинским барокко», – видимо, потому, что большинство храмов этого стиля было построено в Москве по заказу знатных бояр Нарышкиных, в основном брата царицы Льва Кирилловича. Центричность и ярусность, симметрия и равновесие масс, известные по отдельности и ранее, сложились в этом стиле в определенную систему – вполне самобытную, но, учитывая примененные ордерные детали, близкую (во внешнем оформлении) стилю европейского барокко. Во всяком случае именно такое название закрепилось за архитектурой этого направления (хотя это и не московское, ибо распространилось за пределами Москвы, и не нарышкинское – это еще более сужено). Некоторые исследователи, например Б. Р. Виппер, считают неправомерным вообще применение термина «барокко», ибо это «не перелом мировоззрения, а перемена вкусов, не возникновение новых принципов, а обогащение приемов». Архитектура «нарышкинского барокко» – лишь «посредница между старыми и новыми художественными идеями», некая «провозвестница романтического начала в новом русском искусстве. Но вместе с тем, совершенно очевидно, что ей не хватало смелости, радикализма, подлинного новаторства», чтобы именоваться стилем, (см. об этом: *Bunper Б.Р.* Архитектура русского барокко. М., 1978. С. 17–18, 38–39). Типичные образцы «нарышкинского барокко» – церкви в подмосковных усадьбах знати. Это ярусные постройки (восьмерики или восьмерики на четверике, известные издавна) на подклете, с галереями. Последний перед барабаном главы восьмерик используется как колокольня, отсюда название подобного рода церквей «церкви иже под колоколы». Здесь в измененном виде в полной мере давало себя знать русское деревянное зодчество с его ярко выраженной центричностью и пирамидальностью, со спокойным равновесием масс и органической вписанностью в окрестный пейзаж. Наиболее ярким примером «московского барокко» является церковь Покрова в Филях (1693– 1695), усадебный храм Л.К. Нарышкина («легкая кружевная сказка», по словам И.Э. Грабаря), вертикализм изящного, ажурного силуэта которой находит аналогии в шатровых и столпообразных храмах. Белокаменные профилированные колонки на ребрах граней, обрамление окон и дверей подчеркивают это устремление всего архитектурного объема ввысь. Не менее прекрасны церкви в Троице-Лыкове (1698–1704) и в Уборах (1693–1697) –обе творения зодчего Якова Бухвостова. Регулярность построения, применение поэтажного ордера, концентрация декоративных элементов в обрамлении проемов и в карнизах роднит эти сооружения. В церкви Знамения в вотчине Б. Голицына Дубровицы (1690–1704), по плану близкой как будто церкви Покрова в Филях, намечается отход от принципов Древнерусского зодчества и сближение с барочными европейскими постройками.



Церковь Покрова в Филях
1693—1695



Яков Бухастов. Церковь Троицы
в Троице-Лыково. Москва. Конец XVII в.

Для архитектуры XVII столетия характерна ее географическая масштабность: активное строительство ведется в Москве и ее окрестностях, в Ярославле, Твери, во Пскове, в Рязани, Костроме, Вологде, Каргополе и т. д.

Процесс обмирщения русской культуры особенно отчетливо проявляется в это время в гражданском зодчестве. Черты регулярности и симметрии прослеживаются в палатах В. В. Голицына в Москве в Охотном ряду, в доме боярина Троекурова с его великолепной наружной декорацией. Сооружается много общественных зданий: Печатный (1679) и Монетный (1696) дворы, здание Приказов (аптека на Красной площади, 90-е годы). Сретенские ворота Земляного города, используемые как помещение для гарнизона, а при Петре ставшие «навигацкой» и математической школой и более известные как Сухарева башня (1692–1701, арх. Михаил Чоглоков). Так в ярко выраженной национальной архитектуре XVII столетия с ее живописной асимметричностью, полихромией богатого декора, жизнерадостностью и

неисчерпаемостью народной фантазии укрепляются черты регулярности, некоторые приемы западноевропейской архитектуры, использование ордерных деталей – элементы, которые получают развитие в последующие века.



*Прокопий Чирин. Иоанн-воин. Икона
«строгановской школы». 1593*

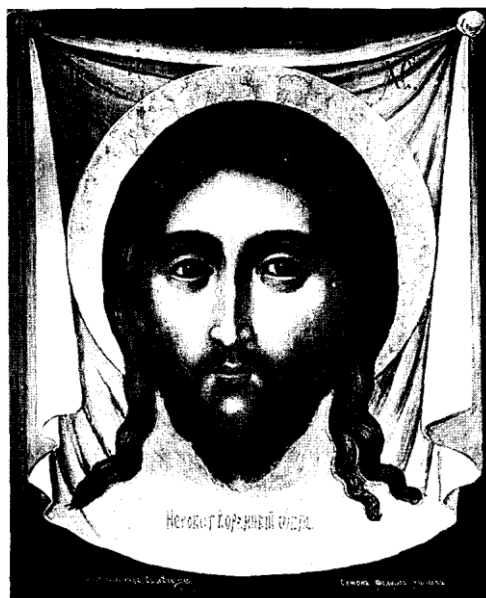
Возможно, ни в каком другом виде искусства, как в живописи, не отразились с такой ясностью все противоречия бурного XVII столетия. Именно в живописи процесс обмирщения искусства шел особенно активно.

Рубеж XVI–XVII вв. ознаменован в изобразительном искусстве наличием двух разных художественных направлений. Первое – так называемая годуновская школа, названа так потому, что большинство произведений было исполнено по заказу Бориса Годунова. Художники этого направления стремились следовать монументальным образам Рублева и Дионисия, но, по сути, оно было архаичным и эклектичным. Второе – «строгановская школа», условно названная так потому, что некоторые иконы выполнялись по заказу именитых людей Строгановых. К ней принадлежали не только строгановские сольвычегодские иконники, но и московские, царские и патриаршие мастера. Лучшие из них – Прокопий Чирин, Никита, Назарий, Федор и Истома Савины и пр. Строгановская икона – небольшая по размеру, это не столько моленный образ, сколько драгоценная миниатюра, рассчитанная на ценителя искусства (недаром она уже подписная, не анонимная). Для нее характерно тщательное, очень мелкое письмо, изощренность рисунка, богатство орнаментации, обилие золота и серебра. Типичное произведение «строгановской школы» – икона Прокопия Чирина «Никита-воин» (1593, ГТГ). Его фигура хрупка, лишена мужественности святых воинов домонгольской поры или времени раннемосковского искусства (вспомним «Бориса и Глеба» из ГТГ), поза манерна, ноги и руки нарочито слабы, наряд подчеркнуто изыскан. Необходимо признать несомненно новым у мастеров «строгановской школы» то, что им удавалось передать глубоко лирическое настроение поэтичного, сказочного пейзажа с золотой листвой деревьев и серебристыми, тонко прорисованными реками («Иоанн Предтеча в пустыне» из ГТГ). Созданная скорее для коллекционеров, знатоков, любителей, икона «строгановской школы» осталась в русском иконописании как образец высокого профессионализма, артистичности, изощренности языка, но она свидетельствовала вместе с тем о постепенном умирании монументального моленного образа.



*Гурий Никитин с артелью.
История из жизни Адама и Евы.
Роспись галереи церкви Ильи Пророка
в Ярославле. XVII в.
Фрагмент*

Раскол в церкви XVII в. все более приобретал социальный характер, влиял и на культурную жизнь. Споры раскольников с официальной религией вылились в борьбу двух разных эстетических воззрений. Во главе нового движения, провозглашающего те задачи живописи, которые вели, по сути, к разрыву с древнерусской иконописной традицией, стоял царский изограф, теоретик искусства Симон Ушаков (1626–1686). Он изложил свои взгляды в трактате, посвященном его другу Иосифу Владимирову, «Слово к люботщательному иконного писания» (1667). В традиционное представление об иконописи Ушаков внес свое понимание назначения иконы, выделяя прежде всего ее художественную, эстетическую сторону. Ушакова более всего занимали вопросы взаимоотношения живописи с реальной натурой, мы бы сказали, «отношения искусства к действительности». Для защитников же старой традиции, возглавляемых протопопом Аввакумом, религиозное искусство не имело никакой связи с действительностью. Икона, считали они, – предмет культа, в ней все, даже сама доска, священно, а лики святых не могут быть копией лиц простых смертных.



*Симон Ушаков. Спас Нерукотворный.
Вторая половина XVII в.*

Прекрасный педагог, умелый организатор, один из главных живописцев Оружейной палаты Симон Ушаков был верен своим теоретическим выводам в собственной практике. Его любимые темы – «Спас Нерукотворный» (ГРМ, ГТГ, ГИМ), «Троица» (ГРМ) – показывают, как художник стремился избавиться

от условных канонов иконописного изображения, сложившихся в вековых традициях. Он добивается телесного тона лиц, почти классической правильности черт, объемности построения, подчеркнутой перспективы (прямо используя иногда архитектурные фоны итальянской живописи Возрождения). При композиционной схожести с рублевской «Троицей» «Троица» Ушакова (1671, ГРМ) не имеет уже ничего с ней общего в главном – в ней нет одухотворенности образов Рублева. Ангелы выглядят вполне земными существами, что уже само по себе лишено смысла, стол с чашей – символ таинства жертвы, искупления – превратился в настоящий натюрморт.

В середине XVII в. художественным центром всей страны становится Оружейная палата, во главе которой был поставлен один из образованнейших людей своего времени боярин Б.М. Хитрово. Мастера Оружейной палаты расписывали церкви и палаты, поновляли старую живопись, писали иконы и миниатюры, «знаменщики» (т. е. рисовальщики) создавали рисунки для икон, хоругвей, церковного шитья, ювелирных изделий. Сюда стягивались все выдающиеся художественные силы Руси, здесь работали также и иностранные мастера, отсюда шли заказы на исполнение многочисленных росписей, станковых и монументальных работ в самых разных техниках.

Фресковая живопись XVII в. с большой оговоркой может быть названа монументальной. Расписывали много, но иначе, чем раньше. Изображения измельчены, с большим трудом читаются на расстоянии. Во фресковых циклах XVII столетия отсутствует тектоника. Фрески покрывают стены, столбы, наличники одним сплошным узором, в котором жанровые сценки переплетаются с затейливыми орнаментами. Орнамент покрывает архитектуру, фигуры людей, их костюмы, из орнаментальных ритмов вырастают пейзажные фоны. Декоративизм – одна из отличительных особенностей фресковой росписи XVII столетия. Вторая особенность – праздничность и постоянный интерес к человеку в его повседневной жизни, акцент в сюжетах Священного Писания на красоте природы, труда человека, т. е. жизни во всем ее многообразии. Мы не называем это качество живописи XVII в. бытовизмом, как это часто звучит в работах по искусству XVII в. Не протокольная унылая фиксация мелочей быта, а подлинная стихия праздника, постоянная победа над обыденностью – вот что такое стенописи XVII века. Ярославские фрески артели Гурия Никитина и Силы Савина или Дмитрия Григорьева (Плеханова) – самый яркий тому пример. В XVII в. Ярославль, богатый волжский город, становится, как уже говорилось, одним из интереснейших центров не только бурной общественной, но и художественной жизни. Купцы и богатые посадские люди строят и расписывают церкви. Мастер из Оружейной палаты, уже упоминавшийся Гурий Никитин, в 1679 г. выдвинутый Симоном Ушаковым на звание «жалованного» мастера, с большой артелью расписал в 1681 г. ярославскую церковь Ильи Пророка, Дмитрий Григорьев-Плеханов со своей артелью – церковь Иоанна Предтечи в Толчкове. Темы Священного Писания превращаются в увлекательные новеллы, их религиозное содержание остается, но приобретает иной, острый оттенок, окрашивается в оптимистические цвета народного мироощущения. Гравюры знаменитой Библии Пискатора (Фишера), изданной в Голландии и послужившей образцом для русских мастеров, лежат в основе многих фресок ярославских храмов, но переданы они в сильной переработке, как смысловой, так и стилистической. Общеизвестен пример изображения жатвы в сцене исцеления отрока святым: с нескрываемым восторгом стенописец изображает, как жнецы в ярких рубахах жнут и вяжут в снопы рожь на золотом хлебном поле. Мастер не забывает изобразить даже васильки среди ржи. Как верно заметил один из исследователей (В.А. Плугин), человек в росписях XVII в. редко предстает созерцателем, философом, люди в живописи этого времени очень деятельны, они строят, воюют, торгуют, пахут, ездят в карете и верхом; все сцены достаточно «многолюдны» и «шумны». Это характерно как для московских церквей (церковь Троицы в Никитниках, расписанная еще в 50-е годы), так и для ростовских и особенно для ярославских, оставивших замечательные памятники стенописи XVII столетия.



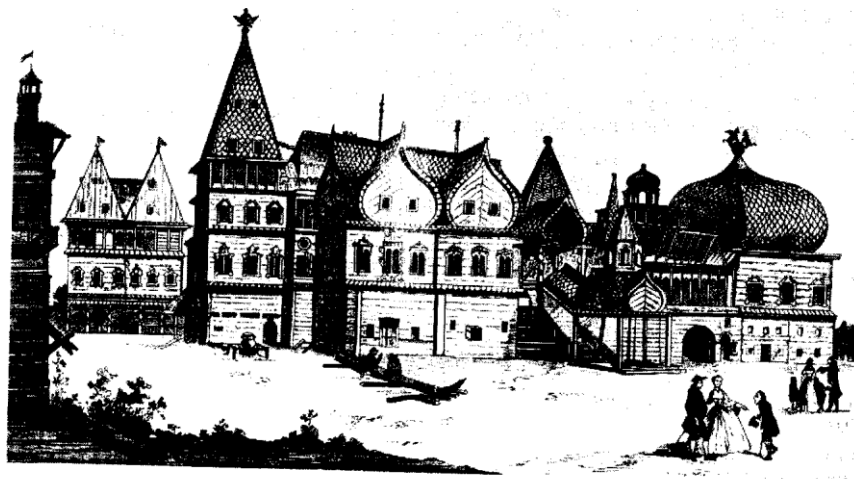
Неизвестный мастер.
Парсуна М.В. Скопина-Шуйского. ГТГ

Светские росписи больше известны нам только по свидетельствам современников, например, роспись Коломенского дворца, сказочная, как и его облик, это и дошедшая до нас роспись Грановитой палаты, исполненная Симоном Ушаковым совместно с дьяком Клементьевым.

Наконец, предвестником искусства будущей эпохи становится портретный жанр. Портрет – парсуна (от искаженного слова «персона», латинское «persona», личность) – родился еще на рубеже XVI– XVII вв. Изображения Ивана IV из Копенгагенского национального музея, царя Федора Иоанновича (ГИМ), князя М.В. Скопина-Шуйского (ГТГ) по способу претворения еще близки к иконе, но в них уже есть определенное портретное сходство. Есть изменения и в языке изображения. При всей наивности формы, линейности, статичности, локальности есть уже, пусть и робкая, попытка светотеневой моделировки.

В середине XVII в. некоторые парсуны были исполнены иностранными художниками. Предполагают, что кисти голландца Вухтерса принадлежит портрет патриарха Никона с клиром. Парсуны стольника В. Люткина, Л. Нарышкина конца XVII в. уже можно назвать портретами.

В древнерусской графике этой поры много бытовых сцен и портретов. Например, в знаменитом Евангелии царя Федора Алексеевича 1678 г. содержится 1200 миниатюр. Это фигуры рыбаков, крестьян, сельские пейзажи. В рукописном «Титулярнике» («Большая Государственная книга», или «Корень российских государей») мы находим изображения русских и иностранных властителей (1672–1673; ЦГАДА, РЭ, РНБ). Развитие книгопечатания способствует расцвету гравюры, сначала на дереве, а затем на металле. Сам Симон Ушаков участвовал в гравировании «Повести о Варлааме и Иоасафе» вместе с гравером Оружейной палаты А. Трухменским.



Дворец в селе Коломенском. 1667—1671.
Разобран за ветхостью в XVIII в.

Стремление передать реальную земную красоту и вместе с тем сказочная фантастика характерны для

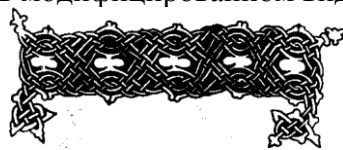
всех видов художественного творчества XVII столетия. В Теремном дворце стены, своды, пол, изразцовые печи, посуда, ткани, костюмы людей – все покрывал густой травный орнамент. Резным орнаментом были украшены фасады, наличники окон, крыльца деревянного Коломенского дворца. Такой же обильной резьбой (причем все более горельефной) с позолотой украшались иконостасы и царские врата в храмах. Любовь к орнаментальному узорочью сказывалась и в каменной резьбе. Позолота резьбы, полихромия изразцов, красный цвет кирпича создавали празднично-декоративный архитектурный образ. Совершенства достигает искусство поливных изразцов, архитектурно-декоративной керамики. Различные по форме, цвету и рисунку изразцы то узорным ковром сплошь покрывали стены, как в упоминавшемся уже Крутицком теремке, то играли роль вставок или украшали окна по периметру, как в ярославских церквях Иоанна Златоуста или Николы Мокрого. Изготовление изразца напоминало народную деревянную резьбу пряничных досок, издавна знакомую русским людям, а его цветовое решение – вышивку, набойку, лубок.

Все более заявляет о себе в XVII столетии и круглая скульптура, почти совсем неизвестная предыдущим эпохам. Стремление к подчеркнутой пластичности, объемности сказалось и на изделиях из металла: чеканных золотых и серебряных ризах икон, на разнообразных формах утвари, как церковной, так и светской. Любовь к многоцветному узорочью вызвала новый расцвет искусства эмалей, в котором особенно прославились сольвычегодские и устюжские мастера. В сольвычегодских мастерских «именитых людей Строгановых» развивается «усольское финифтяное дело»: усольскую эмаль отличает роспись растительного орнамента по светлому фону. В поволжских городах было развито искусство набойки: с резных деревянных досок печатается на холстах красочный узор.

В рисунке, украшающем шитье, очевиден уход от живописи к ювелирному искусству: основной акцент сделан на блеске золота и серебра, сверкании драгоценных камней и жемчуга. Златошвейное дело достигает особой тонкости и совершенства в строгановской школе шитья в середине века. Декоративным шитьем славились златошвей «Царицыной мастерской палаты». Но и в прикладных искусствах, где каноны держались долее всего, проявляется интерес к жизни; здесь, как и в живописи, явно тяготение к повышенной декоративности, пышной орнаментации. Все свидетельствует о победе новых художественных вкусов, нового мировоззрения, о надвигающемся переломе на рубеже двух веков.

Великое древнерусское искусство формировалось в самой тесной связи с религией. Христианское православное мировоззрение породило особые формы храмов и монастырских построек, выработало определенную систему и технику монументальной росписи и иконописи. Средневековое мышление породило определенные каноны в искусстве, вот почему в Древней Руси огромную роль играли образцы как в архитектуре, так и в живописи.

Древнерусское искусство, естественно, развивалось и менялось в течение более чем 800 лет существования, но его формы и традиции не умерли и не исчезли бесследно с приходом нового времени, им предстояла еще долгая жизнь, хотя и в модифицированном виде, в искусстве последующих столетий.



Русское искусство XVIII века



Искусство первой трети XVIII века

XVIII век – значительнейший период в русской истории. Реформы Петра касались не только экономической, государственной, политической, военной и общественной жизни, но также просвещения, науки и искусства. В это время шел процесс европеизации во всех областях русской жизни. Переход от Древней Руси к новой России, от средних веков к новому времени был многотруден, ибо задержался в России почти на триста лет и происходил при уже сформировавшихся новых формах жизни на Западе. За каких-нибудь 50 лет России во всех сферах пришлось пройти тот путь развития, какой на Западе длился

2–3 столетия. Это в полной мере касается культуры в целом и изобразительного искусства в частности. Отсюда и характерная его черта, которую одна из исследователей русского искусства – Н.Н. Ковалевская – назвала «спрессованностью» развития. Эта спрессованность при всем высочайшем уровне прошлой, древнерусской культуры, при уже канонизированном западноевропейском опыте породила в русском искусстве параллельное существование сразу нескольких стилевых направлений, несоответствие некоторых явлений культуры объективным условиям, определенные курьезы в процессе сложения новой культуры, «мирского» ее характера, особенно в первой трети столетия. Без учета этих особенностей, аналог которым трудно найти в западном искусстве, невозможно понять самую суть русской культуры XVIII столетия. Только с середины века начинается уже более соответствующее общеевропейскому развитие искусства барокко, рококо, а затем классицизма.

В первой трети XVIII в., в так называемое петровское время, все эти противоречия и конфликты выступают в особенно обнаженном и обостренном виде.

Оценка русского искусства XVIII столетия в русском и советском искусствознании была очень неодинаковой. Уже в 40-х годах XIX столетия Н. Кукольник сетовал на то, что мы предали забвению свое прошлое и воспринимаем современное искусство как «пришлицу». Славянофилы в середине и второй половине XIX в. ругали искусство предыдущего столетия за отрыв от древнерусских корней. В. В. Стасов, выражая общую позицию демократической критики, видел в нем лишь выражение дворянской культуры, дворянских идеалов, порицал его за копиизм и подражательность, за «провинциальное повторение французской моды». Виолле ле Дюк вообще писал, что до XVIII в. русское искусство было поклоном Востоку, а с XVIII в. – Западу. И только в последней трети XIX столетия усиливается внимание к искусству этого периода, особенно мы здесь обязаны «мирискусникам». Это изучение началось еще с «Исторической выставки портретов известных лиц XVI–XVIII вв.» и трудов составителя ее каталога П.Н. Петрова, с устроенных «Миром искусства» выставок 1902 (Выставка русской портретной живописи за 150 лет, с 1700 по 1850 г.) и 1905 гг. (так называемая Таврическая, ибо состоялась в Таврическом дворце), с экспозиций русской портретной живописи в Париже и Берлине в 1906 г., с выставки «Ломоносов и елизаветинское время» 1912 г., с издания журнала «Старые годы», во многом посвященного именно искусству XVIII столетия (1907–1916). Однако и влюбленные в XVIII век «мирискусники» видели в художниках этого времени тоже лишь умелых подражателей западноевропейскому искусству.

Планомерное изучение XVIII века началось лишь в XX столетии. Конечно, многое погибло в огне революционных событий и Гражданской войны, многое (вспомним, что значительное количество произведений XVIII в. было создано крепостными мастерами и находилось в частных собраниях) вывезено за границу. Но основная часть богатой коллекции русского искусства XVIII столетия была собрана в государственных музеях (ГРМ, ГТГ, Останкино, Кусково и пр.), что, естественно, облегчает изучение этого периода. Скажем только, что уже в 1922 г. состоялась персональная выставка живописца Д.Г. Левицкого, произведения которого еще в начале века привлекали внимание исследователей. Советское искусствознание в понимании и оценке проблематики XVIII в. прошло и период эстетски рафинированной критики «мирискуснического» толка, и социологически-вульгаризаторской, идущей еще от школы Фриче, и период существования, так сказать, «чистой архиваристики», сбора фактического и фактологического материала, чтобы со второй половины 50-х годов прийти к необычайно насыщенному этапу, соединяющему разного характера исследования – от музейно-атрибуционных до обобщенно-теоретических. Так в общих чертах обстоит дело с вопросом изучения русского искусства XVIII столетия, во многом резко отличного от средневекового периода русской культуры, но и имеющего с ним глубокие внутренние связи.

Перелом в русском искусстве наметился еще в XVII в., это не вызывает сомнений. Но победу новое искусство одержало в начале следующего столетия. Русская светская культура поистине родилась под грохот петровских салютов, как и сама Россия, по меткому определению Пушкина, вошла в Европу при стуке топора и при громе пушек. Сам Петр как личность имел определенное влияние на формирование нового искусства. Воцарение на престоле того, кому суждено было стать первым русским императором, означало конец средневековья, конец ведущей роли церкви в общественной жизни, господства «древнего средневекового благочестия», истинный культ государственности и государственной власти. «Петр как исторический государственный деятель, – писал Н. Костомаров, – сохранил для нас в своей личности такую высоконравственную черту, которая невольно привлекает к нему сердце; эта черта – преданность той идее, которой он всецело посвятил свою душу в течение всей жизни. Он любил Россию, любил русский народ, любил его не в смысле массы современных и подвластных ему русских людей, а в смысле того идеала, до какого желал довести этот народ; и вот эта-то любовь составляет в нем то высокое

качество, которое побуждает нас, мимо нашей собственной воли, любить его личность, оставляя в стороне и его кровавые расправы, и весь его деморализующий деспотизм, отразившийся зловредным влиянием и на потомстве. За любовь Петра к идеалу русского народа русский человек будет любить Петра до тех пор, пока сам не утратит для себя народного идеала, и ради этой любви простит ему все, что тяжелым бременем легло на его памяти» (*Костомаров Н.* Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. В 3 т. Ростов н/Д, 1998. Т. 3. С. 243). Печальное влияние событий юности на характер Петра сказалось в том, что в эту гениальную гигантскую натуру был заложен «зародыш жестокости и свирепости». Сама личность Петра – прекрасная иллюстрация к проблеме контрастов в жизни русских людей XVIII в.

Перелом в духовной жизни был много сложнее и совершался медленнее, чем в материальных сферах. Сложность нововведений Петровской эпохи видна и на насильственной во многом перемене быта, вторжении новой моды.

Петр посылает людей учиться за границу наукам, ремеслу и искусству. Он велит посланным отчитываться о виденном. И вот в дневниках тех лет мы находим записи о заграничной жизни, о том, как трудится анатом, «с членами человеческого тела работающий», как русский человек в Роттердаме участвует в диспуте, а в Амстердаме поражается тому, что ужинает в таком месте, где блюда подносят обнаженные девушки. Сам Петр интересуется многими вещами. Он знакомится с учеными, художниками, он проявляет такую профессиональную осведомленность, на которую многие затрачивают всю свою жизнь, и он же буквально «ошалевает» от радости при виде великана, которому серьезно думает найти в подруги великаншу и получить «великанье войско».

Стремление к объективному познанию мира, развитие наук, расширение книгопечатания, создание в конце петровского правления Академии наук – все это содействовало укреплению новой, светской культуры. Пафос познания, равно как и пафос государственности, пронизывает и изобразительное искусство. Гражданственное звучание его в петровскую пору несомненно. Манеры и стилевые приемы в русском искусстве петровской поры крайне разнообразны. Этот период, полный новых идей, образов, время появления новых жанров и незнакомых ранее сюжетов – результат во многом тесных контактов с самого разного уровня западноевропейскими художниками. Жизнь вносила свои коррективы в этот мощный поток разнообразных веяний. Это была эпоха поистине гигантских масштабов, когда представление о личности формировалось «по заслугам личностным», а не сословным (конечно, относительно, ибо в полной мере соблюдалось разделение на людей «именитых» и «подлых»). Русское искусство выходит на общеевропейские пути развития, отказываясь от средневековой замкнутости, но отнюдь не порывая с многовековыми национальными традициями.

Знакомство русских с европейским искусством происходило несколькими путями: западные художники приглашались на работу в Россию, европейские произведения искусства покупались за границей, а наиболее способные мастера отправлялись обучаться в заморские страны как пенсионеры, т. е. за государственный кошт. Первые посланцы – художники братья Никитины с М. Захаровым и Ф. Черкасовым – отправились в 1716 г. в Италию, Андрей Матвеев уехал в Голландию. Остальные, а их было большинство, оставались дома и обучались по старинке, в традициях Оружейной палаты, при Санкт-Петербургской типографии, при Кунсткамере или в других государственных ведомствах. С 1706 г. была организована Канцелярия городских дел, переименованная в 1723 г. в Канцелярию от строений, которая заведовала всеми строительными работами в Петербурге и его окрестностях и объединяла всех находящихся на государственной службе так называемых казенных архитекторов и живописцев. Петр вынашивал план создания русской Академии художеств, разбирал предложенные ему Аврамовым, Нартовым и Каравакком проекты. Но самостоятельная Академия художеств при Петре организована не была. В 1724 г. император издал указ об учреждении «Академии, или соиетета художеств и наук», и с 1726 г. при Академии наук, таким образом, существовало художественное отделение, в котором главное внимание уделялось рисунку и гравюре, чисто практическим задачам самого насущного характера. Лишь в 1748 г. художественное отделение было расширено до классов архитектуры, скульптуры, живописи и перспективы (перспективной живописи).

Изменения во всех областях жизни потребовали нового художественного языка во всех видах искусства. Новая конструктивная система создавалась и в архитектуре. В 1703 г. был заложен город, ставший столицей Российской державы. Построить город на болотах, в условиях трудной Северной войны было дерзкой, почти нереальной мыслью. («Самый предумышленный город на свете», – сказал о нем впоследствии Ф.М. Достоевский.) Но строительство это было вызвано острой необходимостью, и оно осуществилось. Сам план города с его регулярностью и симметрией, с его параллельно-

перпендикулярным устройством улиц, застройкой по красной линии был новым по сравнению с древнерусскими городами. Город возник сначала как крепость и порт, поэтому Петропавловская крепость и Адмиралтейство, окруженные укреплениями, были одними из первых построек. Все силы государства, без преувеличения, были брошены на строительство нового города. Это не значит, что в Москве совсем не велись строительные работы (вспомним здание Арсенала, Меншикову башню-церковь архангела Гавриила, частные дома вроде дома Гагарина на Тверской). Но истинным центром становится Петербург, через него осуществляется живая связь России с Западом. Москва же связывает Петербург с провинцией, в архитектуре которой еще долго в чистом виде живут старые традиции.

Центр нового города, справедливо получившего имя святого патрона его основателя, задуманный сначала на Петербургской стороне, вскоре был перенесен на Васильевский остров. Проект планировки Петербурга (1716) был разработан приглашенным Петром талантливым архитектором Ж.-Б. Леблоном (1679–1719). Но некоторая абстрактность замысла, а также сложность местного рельефа не позволили осуществиться этому проекту, хотя общий дух регулярности леблонского проекта сохранился в петербургской архитектуре.

Свой образ Петербурга создавал опытный зодчий и строитель Доменико Трезини (ок. 1670–1734), по сути, главный архитектор города этого времени. Петропавловский собор, доминанта новой столицы, – одно из самых знаменитых сооружений и в наши дни (1712–1733, восстановлен в первоначальном виде после пожара 1756 г.), базиликальная трехнефная по композиции церковь, был завершен по плану Трезини в западной своей части высокой колокольной со шпилем. Колокольня представляет уже не привычный русскому глазу восьмерик на четверике, а единый, в несколько ярусов-этажей массив, напоминающий европейские колокольни или ратушные башни. Светский характер общего облика Петропавловского собора, простота образного решения, место сооружения в «контексте» городского ансамбля – все это определило принципиальную роль произведения Трезини в ряду других памятников петровского времени.



*Д. Трезини. Собор Петропавловской крепости.
1712—1733. Санкт-Петербург*

Трезини исполнил также Петровские ворота Петропавловской крепости (1707–1708 – сначала в дереве, а в 1717–1718 переведены в камень) в честь победы России в Северной войне. Для украшения ворот был приглашен скульптор Конрад Оснер Старший, изготовивший деревянный рельеф «Низвержение Симона-волхва» (перенесен позже на каменные). Ниши ворот украсили статуи Беллоны и Минервы, авторство которых приписывается Н. Пино. Д. Трезини принадлежит также здание Двенадцати коллегий (1722, закончено к 1742 г. при участии М. Земцова). Единое здание расчленено на 12 ячеек – «коллегий» (каждая

с самостоятельной кровлей), соединенных единым коридором и галереями первого этажа, из которых до нашего времени сохранилась лишь одна. Пилястры, объединяющие два верхних этажа, придают цельный характер всему зданию.

При Петре было начато и совсем новое по своему назначению и по архитектуре здание первого русского музея – Кунсткамеры, которую, последовательно сменяя друг друга, строили Г.-И. Маттарнови, Н.-Ф. Гербель, Г. Кьявери и М.Г. Земцов (1718–1734). Завершающая здание башня предназначалась для астрономических наблюдений, большие двухсветные залы с хорами во втором и третьем этажах – для естественно-исторических коллекций и библиотеки.

Из ранних построек Петербурга сохранился Летний дворец Петра в Летнем саду (1710–1714, Д. Трезини, А. Шлютер и др.), простое прямоугольное двухэтажное здание с высокой кровлей. Расположенный на берегу, у слияния Невы и Фонтанки, дом имел небольшой «гаванец» – бассейн, сообщавшийся с Фонтанкой и дававший возможность попадать в апартаменты прямо с воды. По фасаду Летний дворец украшен расположенными между окнами первого и второго этажей рельефами, исполненными А. Шлютером и его командой, на темы «Метаморфоз» Овидия. Летний сад («огород», как его называли в петровское время) с его скульптурами, фонтанами и гротами являет пример одного из первых регулярных парков в России. В 1725 г. М. Земцов построил в саду «Залу для славных торжествований» (не сохранилась).

Меншиковский дворец на Васильевском острове на берегу Невы (10–20-е годы XVIII в., Дж.-М. Фонтана и Г. Шедель, реставрирован в 60–80-е годы XX в.), представляет собой новый тип усадьбы. Она слагалась из нового каменного дворца, старого – деревянного, церкви и обширного регулярного сада позади новой постройки, простиравшегося до современного Среднего проспекта. Наряду с городскими усадьбами в этот период начинается строительство и загородных резиденций, прежде всего вдоль Финского залива: Екатерингоф, Стрельна, Петергоф, Ораниенбаум.

Много внимания уделяется и строительству частных жилых домов. Канцелярией от строений, возглавляемой Трезини, по его и Леблона проектам намечается возведение с помощью деревянных каркасов с забутовкой из глины и щебня так называемых мазанковых зданий: двухэтажные, как правило, строились уже каменные. Дома дифференцировались (в основном по имущественному цензу), но в этих рамках были обязательными типами застроек, оттого и их обычное название «образцовые» (т. е. типовые). Они выходили фасадом уже не во двор, а на улицу и вместе с оградами и воротами создавали единую линию улиц и набережных. Так постепенно складывался Петербург: на болотах и многочисленных островах, испытываемый ветрами Балтики и наводнениями, расположенный вдали от старых русских центров, но неуклонно растущий, казалось бы, вопреки всякой логике. Не случайно, дивясь Петербургу, Дени Дидро высказался так: «Столица на пределах государства то же, что сердце в пальцах у человека: круговращение крови становится трудным и маленькая рана – смертельной» (цит. по: *Божерянов К., Эрастов Г. Санкт-Петербург в Петрово время. К 200-летию юбилею Санкт-Петербурга 1703–1903. СПб., 1903. Вып. I–III. С. 61*). Центром города становится Адмиралтейская сторона, где от Адмиралтейской башни со шпилем тремя лучами отходили Невский и Вознесенский проспекты и возникшая несколько позже Гороховая улица.

Решительный переход от старого к новому, труднейший процесс усвоения в самый короткий срок европейского «языка» и приобщения к опыту мировой культуры особенно заметны в живописи петровского времени. Расшатывание художественной системы древнерусской живописи произошло, как мы видели, еще в XVII столетии. С началом XVIII в. главное место в живописи начинает занимать картина маслом на светский сюжет. Новая техника и новое содержание вызывают к жизни свои специфические приемы, свою систему выражения. Среди станковых картин, многочисленных монументальных панно и плафонов, миниатюр и т. д. предпочтительное место отводится портрету во всех разновидностях: камерному, парадному; в рост, погрудному, двойному. В портрете XVIII столетия проявился исключительный интерес к человеку, столь характерный именно для русского искусства (для русской литературы – в более поздний период, со следующего века). Уже в так называемой Преображенской серии портретов, которые долго было принято называть в науке портретами шутов, так как они исполнены с лиц, участвовавших в таком сатирическом «конклаве», как «Всепьянейший сумасбродный собор всешутейшего князь-папы», видно напряженное внимание к человеческому лицу (портрет Якова Тургенева), к реалиям быта («натюрморт» в портрете Алексея Василькова). И все-таки в понимании глубины пространства, лепки объема, анатомической правильности в передаче человеческой фигуры, светотеневой моделировки «Преображенская серия» лежит еще в системе предыдущего столетия. «Это последний, заключительный аккорд древнерусской живописи», – отмечает искусствовед

Е. Гаврилова. Восемь портретов этой серии несомненно выполнены если не одной рукой, то, во всяком случае, вышли из одной живописной мастерской московской школы конца XVII в., свято чтущей живописные традиции Оружейной палаты.

Нужно было многое преодолеть, нужен был колоссальный творческий скачок, чтобы от этих портретов конца 90-х годов XVII в. прийти к никитинскому изображению Прасковьи Иоанновны 1714 г. – путь в действительности более длинный, чем реальные 20 лет.

Конечно, усвоению западноевропейского художественного языка способствовали приглашенные Петром иностранцы: Иоганн Готфрид Таннауер, приехавший в Россию в 1711 г., баварец, научивший мастеров приемам позднего западноевропейского барокко (портрет А.Д. Меншикова, 1727); Георг Гзель, швейцарец из Сен-Галена, художник скорее натуралистического, чем реалистического, направления, запечатлевший для нас раритеты Кунсткамеры, среди которых портрет знаменитого великана Буржуа – наивное изображение с не менее наивной надписью «сильной мужик»; наконец, марселец испанского происхождения Луи Каравакк (Лодовико Каравакк, как именуют его документы), «первый придворный моляр», создавший портреты всей царской семьи и познакомивший русских с только что складывающимся и во Франции искусством рококо (двойной портрет царевен Анны и Елизаветы Петровны, Елизаветы в образе Флоры, Натальи Алексеевны и Петра Алексеевича, внуков Петра I, в образе Дианы и Аполлона и пр.). Знаменательно, что некоторые из иностранных мастеров, приехавших в Россию, чтобы обучать русских художников, сами менялись под воздействием наших национальных традиций, как было, например, с Каравакком, заметно изменившим свою «рокаильную» манеру в 30-е годы и приблизившимся к старорусским парсунным приемам письма.

Не все хотел перенять Петр у иностранцев. Любопытно, что в свою первую поездку за границу он повелел вырезать на печати, которой запечатывал свою корреспонденцию из Голландии, слова: «Аз есмь в чину учимых и учащих мя требую». А в 1717 г., в другое свое путешествие, император пишет в письме: «Хорошо перенимать у французов науки и художества, и я бы хотел это видеть у себя, а в прочем Париж воняет». Главной задачей для него было изучить науки, ремесла, искусства, незнакомые ранее в Древней Руси, а затем воспитать свои собственные кадры в области как науки, так и культуры. С этой целью он и вводит уже упоминаемое пенсионерство, и правы исследователи (П.Н. Петров), считавшие 1716 год – год отправки первых русских художников за границу – началом новой художественной жизни России, связанной с новым, светским искусством.

Основателем этой новой живописи справедливо считается Иван Никитич Никитин (середина 80-х годов XVII в. – не ранее 1742). Его биография в высшей степени трагична. Сын московского священника, племянник духовника Петра, он рано сформировался как художник и исполнял портреты царской семьи еще до поездки за границу (подписной и датированный 1714 годом портрет племянницы Петра Прасковьи Иоанновны, ГРМ; портрет любимой сестры Петра Натальи Алексеевны, 1716, ГТГ).



Неизвестный художник. Портрет Якова Тургенева из так называемой Преображенской серии. 90-е годы. XVII в. ГРМ.

В портрете Прасковьи Иоанновны еще много от старорусской живописи: нет анатомической правильности, светотеневая моделировка формы осуществлена приемом высветления от темного к светлому, поза статична. Цветовые рефлексы отсутствуют. Свет ровный, рассеянный. И даже ломкие

складки одежды в чем-то напоминают древнерусские пробы. Но при всем этом в лице Прасковьи Иоанновны читается свой внутренний мир, определенный характер, чувство собственного достоинства. Это лицо с большими, выразительными, печально глядящими на зрителя глазами (вспомним известное выражение «глаза – зеркало души») – центр композиции. Ни тени кокетства, ничего показного нет в этом лице, а есть погруженность в себя, что выражается в ощущении покоя, статики, тишины. Как сказал поэт, «прекрасное должно быть величаво».

Обучение за границей длилось с 1716 по 1719 г., в начале 1720 г. Петр отзывает Никитина, вероятно собираясь сделать профессором Академии художеств, проекты которой усиленно обсуждает в это время. Пенсия, возможно, помогает художнику освободиться от скованности, некоторых черт старой русской живописи, но не изменяет его общего художественного мировоззрения, его понимания задач искусства, обогащая его при этом знанием всех тонкостей европейской техники. Написанный после возвращения из-за границы портрет канцлера Головкина (ГТГ) насыщен предельно напряженной внутренней жизнью, душевной серьезностью, сосредоточенностью, почти меланхолией, как и «доитальянские» портреты. Он близок им и общим композиционным решением, постановкой фигуры в пространстве, красочной гаммой. Фон всегда носит несколько плоскостной, «иконный» характер, из которого «выступает» фигура. Все внимание мастера сосредоточено на лице, определяющем характеристику умного, волевого дипломата, которому известны все тонкости государственной политики. Аксессуары не играют существенной роли и в портрете Сергея Строганова, полного энергии и жадной заинтересованности жизнью, при всей томности позы эlegantного придворного, вышедшего из среды промышленников (ГРМ). Заметим, кстати, что портрет Строганова – второй датированный (1726 годом) в наследии Никитина. А расцвет творчества Никитина – последние пять лет до смерти Петра, сделавшего художника «персональным мастером», гофмалером, даровавшего ему мастерскую «у Синего мосту». Еще когда Никитин только выехал в Италию и путь его лежал через Берлин, Петр писал Екатерине I, чтобы она повелела Никитину написать портрет прусского короля, «...дабы знали, что есть и из нашего народу добрые мастера», – он гордился художником.



*И. Н. Никитин. Портрет
Прасковьи Иоанновны. 1714. ГРМ*

Много раз Никитин писал Петра. Ему приписывается знаменитый портрет в круге (ГРМ); из записей в камер-фурьерском журнале известно, что он писал императора «на Котлине острове» в 1721 г. Совсем недавно в научный оборот введены обнаруженные во Флоренции два парных парадных изображения Петра и Екатерины, написанные художником в Италии, вернее всего, в Венеции, в 1717 г., и свидетельствующие о прекрасном знакомстве Никитина с общеевропейской схемой репрезентативного барочного портрета (Петр представлен в доспехе и с орденом Андрея Первозванного, Екатерина – в парчовом, украшенном драгоценностями платье и с орденом св. Екатерины. Красные, подбитые горностаем, мантии усиливают парадность изображения).

Настроением глубокой, самой искренней личной скорби, печали и величавой торжественности наполнено изображение Петра на смертном одре (1725, ГРМ). Портрет написан как будто бы за один

сеанс, как этюд, а la prima, на красном грунте, просвечивающем сквозь жидкие легкие виртуозные мазки. Смерть императора положила начало последнему трагическому этапу жизни Никитина. Он переезжает в Москву, и здесь в 1732 г. его вместе с братьями арестовывают по обвинению в хранении писем, чернящих вице-президента Святейшего Синода, ученого иерарха церкви Феофана Прокоповича. Приговор был суров: Ивана Никитина содержали в Петропавловской крепости в одиночной камере пять лет, затем били кнутом и в 1737 г. «в железзах» прогнали этапом на вечную каторгу в Тобольск, где он пробыл до 1742 г. Здесь пришло к нему помилование, но до Москвы он не доехал, вероятнее всего умер в дороге. Его брат Роман, учившийся вместе с ним в Италии и разделивший ту же трагическую судьбу, продолжал после ссылки работать в Москве. Как портретист Роман Никитин был неизмеримо более архаичным художником. О его творчестве мы можем судить только по портрету Марии Строгановой (ок. 1722, ГРМ), а также приписываемому ему более раннему портрету ее мужа Григория Строганова (1715, Одесская картинная галерея).

Художником, обогатившим отечественное искусство достижениями европейских живописных школ, был Андрей Матвеев (1701–1739). «На пятнадцатом году жизни», как он сам указывал в отчете, в царском обозе он уехал в Голландию, где учился у портретиста А. Боонена, а в 1724 г. переехал во Фландрию, в Антверпенскую Королевскую академию, еще овеянную славой Рубенса и фламандской живописной школы XVII столетия, чтобы постигнуть тайны мастеров, создававших исторические и аллегорические картины. В 1727 г. он возвратился на родину. От пенсионерского периода известно одно подписное и датированное 1725 годом произведение А. Матвеева «Аллегория живописи». Это первая в России сохранившаяся до нас станковая картина на аллегорический сюжет. Небольшая по размеру, написанная на паркетированной доске, она изображает аллегорическую фигуру живописи в окружении амуров, сидящую у мольберта. Ей позировает Афина Паллада, которой она придает на холсте черты Екатерины I. Такая метаморфоза не должна удивлять, если вспомнить, что Матвеев послал это произведение императрице с просьбой продлить его обучение, а для этого ему необходимо было продемонстрировать свое мастерство. Произведение несет в себе черты фламандской школы позднего барокко и выявляет богатое колористическое дарование художника. Возможно, еще к ученическим пенсионерским годам относится написанный Матвеевым портрет Петра в овале (ок. 1725, ГЭ).

По возвращении на родину, в Петербург, Матвеев сразу включается в работу по оформлению главного собора города – Петропавловского, для которого исполняет не только самостоятельные картины, но и выступает как инвентор, т. е. делает модели живописных композиций, а кроме того, «свидетельствует» вместе с «персональным мастером» И. Никитиным и архитекторами Трезини и Земцовым работы других художников. С 1730 г. и вплоть до самой смерти Андрей Матвеев – первый из русских мастеров глава «живописной команды» Канцелярии от строений, руководит всеми монументально-декоративными работами, которые ведутся в Петербурге и его окрестностях. Вместе со своей командой он украшает живописными панно «Сенацкую залу» – Сенатский зал Двенадцати коллегий (единственный прекрасно сохранившийся интерьер 30-х годов XVIII в., ныне Петровский зал Санкт-Петербургского университета), пишет иконы для многих петербургских церквей, в частности для церкви Симеона и Анны, построенной на Хамовой (теперь Моховой) улице М.Г. Земцовым, делает ряд других работ. Но до нас дошли только станковые произведения Матвеева, ибо почти все монументальные росписи погибли вместе с теми интерьерами, для которых они исполнялись. В 1728 г. Матвеев получает заказ на парные портреты И.А. и А.П. Голицыных (Москва, частн. собр. И.В. Голицына). Из них наиболее интересным представляется портрет А.П. Голицыной, урожденной Прозоровской, статс-дамы, и вместе с тем «князь-игуменьи» Всешутейшего собора и шутихи Екатерины I, битой батогами в связи с делом царевича Алексея. Матвеев создает необычайно выразительную характеристику, сообщив лицу модели тончайшую смесь брюзгливости, надменности и вместе с тем обиды и недоумения, грусти и усталости. И это тем удивительнее, что художником сохранена обычная схема заказного портрета: разворот плеч, гордо посаженная голова, необходимые аксессуары одежды. Не осуждение, а сочувствие к модели передал в этом портрете художник.



А. М. Матвеев. Портрет А. П. Голицыной. 1728. Собр. И. В. Голицына. Москва



А. М. Матвеев. Автопортрет с женой. 1729(?). ГРМ

«Автопортрет с женой», написанный, видимо, в 1729 г., – самое известное произведение Матвеева не только благодаря художественным достоинствам, но и потому, что Матвеев первым из русских художников создал поэтический образ дружественного и любовного союза, свободно, открыто, радостно заявив о своем чувстве к любимой. Матвеев мог видеть много двойных портретов за одиннадцать лет обучения в Нидерландах. Однако в матвеевском портрете нет ни искрящегося задора автопортрета Рембрандта с Саскией, ни рубенсовской роскоши и любования, ни семейной добродетельности вандейковских портретов на этот сюжет. Задушевность и простота, доверчивость и открытость – главные его черты. Каким-то необыкновенным целомудрием и душевной чистотой веет от этого произведения. Живопись Матвеева, прозрачная, «плавкая», с тончайшими переходами от изображения к фону, нечеткими светотеневыми градациями и растворяющимися контурами, богатая лессировками, в этом произведении достигает совершенства и свидетельствует о полном расцвете его творческих сил.

Русская живопись в лице Никитина и Матвеева демонстрирует замечательное овладение приемами

западноевропейского мастерства, при сохранении только ей присущего национального духа, будь это строгость, даже некоторая аскетичность никитинских образов, или тонкость и задумчивость матвеевских. «Обмирщение», которого добивался Петр в русской жизни, произошло в искусстве первой половины XVIII века в значительной степени благодаря усилиям Никитина и Матвеева. Последний был учителем таких живописцев, как Вишняков и Антропов, наследие которых в свою очередь перекинуло своеобразный «мост» к творчеству знаменитых мастеров второй половины столетия.

Графика как самый оперативный, мобильный вид искусства, быстро откликающийся на все события времени, пользовалась в бурное петровское время особым успехом. Большие эстампы запечатлели победы русского оружия на море и на суше, торжественные въезды в города, сами виды городов – городские ведуты, фейерверки в честь славных викторий, портреты знаменитых людей. Графика использовалась для учебных целей (календари, атласы). Так, в 1703 г. в Москве была напечатана «Арифметика» Магницкого с гравюрами М. Карновского: аллегорическое изображение Арифметики и двуглавый орел на фронтисписе. В календарях того времени среди сведений политического характера, медицинских советов, предсказаний погоды, гороскопов было также немало гравюр, поясняющих текст. Гравер Алексей Ростовцев участвовал в создании первого русского глобуса. Мобильное, массовое искусство гравюры на меди имело на Руси свои давние традиции и особенно расцвело в конце XVII столетия в мастерских Оружейной палаты. Именно оттуда идут истоки творчества таких замечательных граверов петровского времени, как братья Алексей и Иван Зубовы, сыновья живописца Оружейной палаты Федора Зубова. В России работали и иностранные мастера-граверы, приглашенные Петром. Так, еще в 1698 г. был заключен контракт с искусным мастером Схонебеком, затем вслед за ним приехал его родственник Питер Пикарт. Но истинное лицо русской графики первой трети XVIII в. определили русские мастера, упоминавшиеся уже Иван и Алексей Зубовы, Алексей Ростовцев. Усвоив от Схонебека ряд новых технических приемов, они сохранили национальный характер русской гравюры. В ведутах и баталиях Алексея Зубова (как, впрочем, и у его брата) преобладает лаконичный штриховой рисунок, большую роль играет цвет самой белой бумаги, композиция проста, логична, ясна, все пространство чаще всего разделено на три плана. В ведутах (например, в изображениях Петербурга) на первом плане разыгрывается жанровая сцена, второй план занят «водной артерией», и на третьем предстает изображение архитектуры, которая и даст название всей гравюре. Название, кстати, наивно сохраняя архаические традиции XVII в., размещается в развернутой, как свиток, ленте наверху. Почти обязательный мотив зубовских гравюр – корабль: обволакиваемый клубами дыма – в баталиях (Баталия при Грейнгаме, 1721) или нарядно плещущий парусами на ветру – в ведутах (Васильевский остров, 1714; Панорама Петербурга, 1716–1717). Молодой город, живой, подвижный, меняющий свой облик буквально на глазах, столица гигантской морской державы – таким предстает Петербург на ведутах Зубова. Большие величественные корабли – гордость Петра, и маленькие легкие лодки, на которых император заставлял перебираться жителей с одного острова на другой; плененные корабли шведов, ритмический взмах весел, напоминающих крылья или распахнутые веера; клубы порохового дыма от салютов ли, от боевой ли пальбы, – на всем лежит дух суровости, но и праздничности той эпохи – эпохи грандиозных свершений («Торжественный ввод в Санкт-Петербург взятых в плен шведских фрегатов», 1720). Наряду с ведутами и баталиями в этот период распространен и еще один жанр гравюры – фейерверк, «огненная потеха» (другое название – «потешные огни») в честь какого-либо значительного события. Кроме А. Зубова в фейерверках много работал А. Ростовцев. Старший брат А. Зубова Иван Зубов исполнял в основном гравюры с видами Москвы.



А. Ф. Зубов. Панорама Петербурга.



Офорт, резец. 1716. Фрагмент

Продолжал развиваться в петровское время и народный лубок. Ярко раскрашенная плоскостная, примитивно-самобытная народная картинка на дереве была самого разнообразного содержания: сатирического, сказочно-былинного, бытового, – всегда сохраняя поразительную декоративность общего решения и чисто народный юмор.

Как образцы искусства первой трети XVIII в. дошли и рисунки от руки, уникальные произведения графики того времени. Это бытовые и пейзажные рисунки, видимо, учеников рисовальной школы при Петербургской типографии (перо, кисть, уголь, карандаш – ГРМ, собр. Аргутинского-Долгорукова), петербургская серия рисунков архитектора Ф. Васильева за 1718–1722 гг. (ГРМ). Работали петровские графики и в портретном жанре, но он менее интересен, чем живописный, ибо, как правило, для графического портрета использовался какой-нибудь уже известный живописный образец.

Процесс «обмирщения» и освоения новых методов в скульптуре происходит медленнее, чем в других видах искусства. Слишком долго смотрели русские люди на круглую скульптуру, как на языческих идолов, «болванов». По сути, в течение восьми веков существования Древней Руси она не развивалась. Правда, и в первой половине XVIII в., и ранее существовала прекрасная полихромная деревянная скульптура Перми, Вологды, собственно московской школы. Но она была преимущественно религиозного содержания, а светской скульптуре нужны были иные пути развития. Поэтому приглашенные учить искусству скульптуры иностранные мастера сыграли более заметную роль в ее становлении, чем живописцы и графики. Посланные за границу русские учились скульптуре в основном у Баратта в Венеции. По возвращении домой, уже после смерти Петра, некоторые из них работали под началом Б.-К. Растрелли над расчисткой его «Анны Иоанновны с арапчонком» и на реставрационных

работах в Летнем саду.

Знакомство с западноевропейской скульптурой осуществлялось и благодаря закупкам за границей произведений позднего барокко, скульптур мастеров круга Бернини, а иногда даже и античных. Так, в Риме была куплена знаменитая Венера, получившая позже название Таврической. По поводу проволочек с ее вывозом Юрий Кологривов, покупавший ее за 196 ефимков, выразительно писал Петру: «И я лутче умру, нежели владеть им тою статуею».

Отправлявшиеся с подобной миссией за границу с трудом преодолевали неприятие круглой скульптуры.

Правда, к восприятию скульптуры светского характера русские люди были уже подготовлены сочной барочной резьбой иконостасов церквей, пластикой церкви Знамения в Дубровицах, Меншиковой башни, рельефами Петровских ворот Петропавловской крепости, исполненными Оснером Старшим. Декоративные панно дубового кабинета Петра в Петергофском дворце работы Н. Пино, рельефы А. Шлютера на фасадах Летнего дворца в Летнем саду были несомненно определенным этапом в изучении западноевропейских приемов пластического искусства. Рождение же светской круглой скульптуры, монумента, конного монумента на русской почве связано прежде всего с именем Б.-К. Растрелли, Растрелли-отца, или Растрелли Старшего, как его называют историки искусства.

Бартоломео Карло Растрелли (1675–1744), флорентиец по происхождению, работавший в Риме и Париже, воспитанный в традициях берниниевского барокко, вместе со своим сыном приехал в Россию в 1716 г. и обрел здесь вторую родину. Договор с ним включал выполнение самых разнообразных заказов. Он работал и как архитектор, и как скульптор в разных жанрах: от «кумироделия всяких фигур» до строительства фонтанов («бросовых вод... которые вверх прыскают») и создания театральных декораций. Но как архитектор он был оттеснен Леблоном. Его первая работа в России – бюст А. Д. Меншикова (бронза, ГЭ), несколько театральный, внешне эффектный, величественный образ «прегордого Голиафа, герцога Ижорской земли», «полудержавного властелина», про которого чуть ли не сам Петр остроумно сказал при случае: «Он в беззакониях зачат, во грехах родился и в плутовстве скончает живот свой».

Но главным, для чего был приглашен Растрелли в Россию, было создание памятника Петру. Из дневника камер-юнкера Ф.В. Берхгольца мы узнаем, что Растрелли велели исполнить даже два изображения императора – на коне и пешего, о последнем нам известно лишь, что скульптура была готова к отливке, но ничего неизвестно о ее дальнейшей судьбе. В результате к 1720 г. скульптором были представлены эскизы и модели конного монумента, с множеством аллегорических фигур – решение, от которого он позже отказался. Естественно, что в процессе работы над монументом родился портретный бюст Петра (1723, ГЭ; повторение в чугуне – 1810, ГРМ). Как и изображение Меншикова, бюст императора представляет типичное произведение барокко: это динамическая композиция с подчеркнутой пространственностью и непременным акцентом на множественности фактур, со светотеньевыми контрастами пластических масс, их живописностью. Это скорее образ целой эпохи, чем конкретного индивидуума, и эта обобщенность придает бюсту черты монументальности. Но вместе с тем в нем есть подлинная историческая правда. Не случайно вспоминаются бессмертные строки Пушкина: «...лик его ужасен, движенья быстры, он прекрасен. Он весь, как божия гроза...» Или: «Могуч и радостен, как бой...» Глядя на эту вдохновенно откинутую голову, кажется, что мы слышим знаменитые слова царя, сказанные им перед Полтавской битвой: «Вы сражаетесь не за Петра, а за государство, Петру врученное... а о Петре ведайте, что ему жизнь не дорога, только бы жила Россия, слава, честь и благосостояние ее!»

Созданию бюста предшествовала, как всегда у Растрелли, большая работа с натуры. Он исполнил маску с живого Петра, затем восковую модель. Удивительное чувство историзма, присущее Растрелли, верная художественная оценка избранной им модели как исторической личности позволили ему создать образ подлинного героизма и величия, большой внутренней силы. Бюсты Растрелли по праву могут считаться началом развития русского скульптурного портрета.

Расцвет монументальной русской скульптуры начинается с первого русского монумента, исполненного также Растрелли, – статуи Анны Иоанновны с арапчонком, одного из ярчайших памятников по цельности художественного образа и пластической выразительности (1732–1741, из них 1732–1739 – решение модели, снятие посмертной маски и выполнение бюста Прасковьи Федоровны – матери императрицы, на которую она была очень похожа, подготовка к литью, устройство печи; затем 1739–1741 – отливка и чеканка). Введение в композицию фигуры арапчонка, столь характерного персонажа придворного быта XVIII в., необходимой скульптору для пластического равновесия масс, соединило мотивы парадный и жанровый, усилило контраст с «каменно-подобной» фигурой императрицы, в образе которой слились воедино азиатский деспотизм и изошренная роскошь

западноевропейской придворной культуры. Растрелли продемонстрировал здесь не только безупречное владение языком монументальной скульптуры, мастерство обобщения при сохранении индивидуальной характеристики, но и глубокое проникновение в мир русской жизни, в контрасты русского XVIII столетия, создав символ эпохи. («Престрашного была взору,— писала об Анне Иоанновне Н.Б. Шереметева,— отвратное лицо имела, так была велика, что когда между кавалеров идет, всех головою выше и чрезвычайно толста»).



*Б.-К. Растрелли. Бюст Петра I. Бронза.
1723—1729. Эрмитаж*

Последние четыре года жизни Растрелли – это «взлет гения», как справедливо писали исследователи его творчества Н. Архипов и А. Раскин. За 1741–1744 гг. при новом царствовании «дщери Петровой, блестящей Елисавет», на которую смотрели с надеждой, как на продолжательницу дел Петра, он создает конный монумент императора, найдя в свои 60 с лишним лет творческие силы совершенно изменить первое барочное решение 20-х годов. Он создает образ полководца, триумфатора в традициях, начало которых лежит еще в памятнике Марку Аврелию и находит продолжение в донателловском «Гаттамелате» и «кондотьере Коллеони» Верроккьо. Свободную постановку фигуры, четкость и строгость силуэта, органическую слитность массы и силуэта с пространством, законченность и определенность всех форм видим мы в памятнике вместо барочной сложности движения и помпезности пышных драпировок. Мужественный, простой и ясный пластический язык, которым Растрелли прославляет – убедительно и искренне – силу и могущество русской государственной власти, несомненно продолжает традиции антично-ренессансных пространственных представлений. Именно в них сумел скульптор создать исполинский образ, олицетворяющий торжествующую и победоносную Россию, образ героя, совершившего исторический и национальный подвиг – преобразование России. Судьба памятника была более чем драматична. При жизни Растрелли исполнил только модель в натуральную величину, отливку производил уже его сын (1748). После смерти Елизаветы прекратилась расчистка памятника, а потом о нем вообще забыли. Лишь при Павле I растреллиевский монумент был поставлен у Михайловского (Инженерного) замка, где находится и по сей день, став неотъемлемой частью общего ансамбля.



*Б.-К. Растрелли. Конная статуя Петра I
у Михайловского замка. Фрагмент.
Санкт-Петербург*

Характеристика Растрелли, так много сделавшего для русской скульптуры, была бы неполной без упоминания того, как плодотворно он занимался декоративными работами в Петергофе, а также портретами и многими другими жанрами вплоть до эскизов маскарадных платьев. Ему и А. К. Нартову принадлежит архитектурный замысел и рельефы Триумфального столпа в честь Северной войны. К сожалению, работа так и осталась незавершенной. Мы знаем лишь ряд барельефов (ГЭ и ГРМ).

Так к концу жизни Петра проходил процесс становления светского искусства во всех его видах и жанрах. Воистину Петр мог бы сказать: «Будем надеяться, что, может быть, на нашем веку мы пристыдим другие образованные страны и вознесем русское имя на высшую степень славы».

Однако после смерти Петра вокруг русского трона начинается настоящий сумбур так называемой «эпохи дворцовых переворотов». «Еще раз говорю, что все непостоянство мира нельзя сравнить с непостоянством русского двора», – писал в 1730 г. один из посланников. Внутренняя нестабильность не могла не отразиться на развитии искусства.

Искусство середины XVIII века

Развитие искусства середины XVIII в. делится на два этапа: 30-е годы – мрачное время правления Анны Иоанновны, засилья иноземцев, и 40–50-е годы – годы елизаветинского правления, некоторого смягчения нравов предыдущего времени, роста национального самосознания, поощрения всего отечественного, время сложения стиля русского барокко, знаменующего синтез всех видов искусства.

30-е – начало 40-х годов в архитектуре ознаменованы работой И.К. Коробова (1700/01–1747) над реконструкцией Адмиралтейства и созданием центральной башни с высоким золоченым шпилем (1732–1738), несущим флюгер в виде трехмачтового корабля, оставленным при перестройке здания А.Н. Захаровым уже в XIX веке; градостроительными планами П.М. Еропкина (ок. 1690–1740), творчеством М.Г. Земцова (1688–1743). Но истинный расцвет связан с именем Франческо Бартоломео Растрелли (1700–1771). Его ранние работы – дворцы Бирона в Митаве (1738–1740, теперь Елгава) и Руентале (1736–1740, теперь Рундаль), Летний (деревянный) дворец Елизаветы Петровны, стоявший на месте Михайловского замка и сохранившийся на гравюре по рисунку М. Махаева (1741–1744). Дворец М.И. Воронцова (1749–1758) на Садовой улице в Петербурге с его эффектной игрой светотени на фасадах свидетельствует о формировании собственного творческого лица. С 1745 по 1755 г. мастер занят работой над Большим Петергофским дворцом, которая осложнялась тем, что старый дворец должен был войти как центральная часть в общую композицию с открытыми террасами, боковыми павильонами, церковью и корпусом «под гербом». Но парадная лестница и большой танцевальный зал, двусветный, очень высокий, с простенками, сплошь занятыми зеркалами, с обильной золоченой деревянной резьбой и иллюзорной живописью плафонов – уже типичное произведение Растрелли, символизирующее победу синтеза всех видов искусства в одном стиле – барокко. Одно из самых совершенных созданий архитектурного гения Растрелли – Большой, или Екатерининский, дворец в Царском Селе. Скромное здание, возникшее на так называемой Саарской мызе еще в петровское время, было изменено сначала А. Квасовым и С. Чевакинским, а уж затем (в 1752–1757) – Растрелли. Он превратил его в громадную анфиладу зал, «блок-галерею» с окнами в обширный регулярный сад, где возвел типичные парковые

павильоны середины XVIII в. – Эрмитаж, Монбизу, Грот и Каталную горку. С другой стороны дворец обращен к торжественному парадному двору.

В центре Петербурга Растрелли построил Зимний дворец (1754–1762). Почти квадратное в плане здание имеет внутренний замкнутый парадный двор, тройными воротами соединяющийся с «лугом» (теперь Дворцовая площадь), главный фасад дворца обращен на Неву. Возможно, наивысшей удачей Растрелли явился комплекс Смольного монастыря (1748–1764, завершен в 30-х годах XIX в. В.П. Стасовым): собор и образующие внутренний двор –соответственно древнерусской традиции –здания келий. Главный въезд Растрелли задумал в виде колоссальной (более 140 м высотой) башни-колокольни, строительство которой, к сожалению, не было осуществлено. Во всех работах Растрелли (а сюда можно добавить и дворец Строганова в Петербурге 1752–1754 гг., и построенный по его проекту московским зодчим И.Ф. Мичуриным Андреевский собор в Киеве) при всей декоративной пышности отделки и игре светотени на фасадах, красочности сочетаний цветов интенсивно-голубого, белого и позолоты сохраняется удивительная ясность основной композиции, что становится обязательной чертой русского барокко.

Вокруг Растрелли группировались одаренные зодчие (В.И. Неёлов, Я.А. Ананьин), скульпторы (И.-Ф. Дункер), живописцы (Д. Валериани, братья Бельские, И.Я. Вишняков). Под обаянием его таланта находились и вполне самостоятельно работающие архитекторы, такие, как С.И. Чевакинский (1713–1774/80), строитель Никольского Морского собора в Петербурге (1753–1762).

В Москве в это время сложилась целая архитектурная школа Д.В. Ухтомского, завершившего после учителя – И.Ф. Мичурина знаменитую колокольню Троице-Сергиевой лавры (1741–1770). Здесь работали такие зодчие, как А.В. Квасов (собор в Козельце на Украине, 1751–1763), Ф.С. Аргунов (подмосковная усадьба Шереметевых Кусково, знаменитый «Фонтанный дом» –дом Шереметевых на Фонтанке в Петербурге), А. П. Евлашев (надвратная колокольня Донского монастыря в Москве, 1730, 1750–1753).

Необходимо отметить еще один вид архитектурных памятников. В XVIII столетии, особенно в его первой половине и середине, было принято воздвигать Триумфальные арки в честь какого-либо выдающегося события: в петровское время так отмечали славные виктории, во время правления Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны триумфальные ворота строились в честь тезоименитства или по поводу коронаций и пр. Так, еще при Петре I были воздвигнуты на Троицкой площади Троицкие ворота, при Анне Иоанновне, в честь ее въезда в Петербург, – Адмиралтейские (у пересечения Невской «перспективы» и реки Мьи, Мойки) и Аничковские (через ту же перспективу у Аничкова дворца). В создании триумфальных ворот обычно принимали участие ведущие архитекторы (Трезини, Земцов) и живописцы (А. Матвеев, И. Вишняков). Арка являла собой блестящий синтез всех искусств: архитектуры, скульптуры (иногда в несколько десятков фигур) и живописи. «Фонарь», венчающий арку, как правило, по главному фасаду был украшен портретом царствующей особы. Скульптурные и живописные аллегории прославляли ее (или событие, в честь которого арка воздвигалась). Общее впечатление торжественности, праздничности усиливалось цветом: скульптуры раскрашивались, облачались в «античные» одежды, живопись строилась на сочетании крупных цветowych пятен, с расчетом «на зрелище» с расстояния. Облик таких памятников сохранили как литературные источники, так и чертежи, эскизы и даже обнаруженные в последнее время некоторые рисунки к их живописным панно (см., например, рисунок А. Матвеева к Аничковским воротам «Венчание на царство», БАН).



М. Г. Земцов. Церковь Симеона и Анны на Хамовой (Моховой) ул. 1731—1734. Санкт-Петербург

Русское барокко вызвало подъем всех видов декоративно-прикладного искусства. Барочный интерьер – это некий единый декоративный поток, необычайное богатство декора в его барочно-рокайльных тенденциях, с капризным изяществом рисунка, прихотливостью общей композиции и нарядностью решения, сказавшихся буквально во всех видах и техниках: в мебели, в только что родившемся отечественном фарфоре, в тканях.

Создание барочного стиля в архитектуре не могло непосредственно не отразиться на живописи, прежде всего на монументально-декоративной, широко применявшейся во дворцах и церквях Растрелли и других архитекторов этого времени; но, к сожалению, монументальные росписи почти не сохранились, как не сохранились искаженные временем и перестройками или вообще уничтоженные интерьеры, для которых они исполнялись, или даже сами памятники архитектуры. Но зато от рассматриваемого нами периода осталось немало произведений станкового искусства, особенно наиболее развитого с петровских времен жанра портрета.



Ф.-Б. Растрелли. Собор Смольного монастыря. 1748—1764. Санкт-Петербург

В середине века в России по-прежнему трудились и иностранные мастера, приглашенные царским двором. Во время правления Елизаветы Петровны это были в основном художники, работавшие в стиле рококо, например, итальянец Пьетро Ротари (1707–1762), прославившийся своими изящными изображениями девичьих головок, которые составили в Петергофском дворце «Кабинет мод и граций»; немец Георг Христофор Гроот (1716–1749), создавший парадные по композиции, но маленькие по размеру, рокайльные по стилю, затейливые, грациозные портреты (Елизаветы Петровны, ГРМ; вел. кн. Екатерины Алексеевны, ГРМ, и пр.). Совсем ненадолго в конце 50-х годов приезжал из Парижа такой замечательный живописец, как Луи Токке (портрет А. Воронцовой в образе Дианы – ГЭ). Но несомненно, однако, и то, что рядом с западными мастерами рокайльного направления уже совершенно самостоятельно выступает ряд отечественных художников с ярко выраженной самобытностью, донесших до нас национальные традиции русского искусства. И если раньше, в петровское время, иностранцы (Каравакк, Таннауер, Пино) играли важную роль в процессе обмирщения искусства, то теперь иностранные и русские мастера, по верному определению исследователя, существуют «на паритетных началах». Как правило, большинство из отечественных художников работали в стенах Канцелярии от строений, исполняя и монументальные заказы, проявляя поражающую универсальность в умении создавать все своими руками, – от плафонов и панно до театральных декораций к опере, рисунков обоев, росписи хоругвей и, конечно, икон как для постоянных, так и для походных церквей. Но дошли, как уже говорилось, из всего этого обширного наследия только портреты. Причем по письму они архаичнее, чем произведения петровских пенсионеров Никитина или Матвеева.



П. Ротари. Портрет молодой женщины. Середина XVIII в.

Художники середины века не учились за границей, они учились дома, и учились по старинке, сохраняя традиции старой русской живописи. Отсюда удивительные контрасты иногда не только в творчестве одного художника, но и в одном произведении. Но отсюда и удивительное, неповторимое обаяние их портретов.

Все это в полной мере может быть отнесено к творчеству одного из пленительнейших живописцев XVIII столетия, а возможно, и во всем русском искусстве И.Я. Вишнякова (1699–1761). После смерти Матвеева он занял пост главы Живописной команды Канцелярии от строений и сам принимал непосредственное участие в монументально-декоративных работах на всех объектах Петербурга и его окрестностей. Но кроме того, Вишняков занимался портретом.

Издавна с именем Вишнякова связывались портреты детей начальника Канцелярии от строений Фермера – Сарры Элеоноры и Вильгельма Георга Фермер (оба – ГРМ), из них первый исполнен в 1749 г. (на обороте сохранилась надпись «Сарра Ферморова 10 лет», а она родилась в 1740 году), а второй написан вернее всего между 1758 (когда мальчик Фермер был введен в графское достоинство) и 1761 годами (когда он был произведен в офицеры и, следовательно, должен был быть изображен в другом костюме). Лабораторное исследование, которое теперь часто практикуется в изучении произведений прошлых веков, т. е. исследование в рентгеновских, инфракрасных и ультрафиолетовых лучах, микроскопическое и химическое, показало к тому же, что портрет мальчика сначала был задуман как

парный портрету сестры: также на пейзажном фоне и в партикулярном платье, – но был переписан, вероятно, из-за получения Фермером сержантского чина. В 60-х годах XX столетия были реставрированы два подписных произведения Вишнякова – парные портреты четы Тишининых, датированные 1755 годом (Историко-художественный музей г. Рыбинска). Специальное исследование творчества этого художника в последние годы позволило атрибутировать еще несколько портретов как принадлежащих его кисти (портрет мальчика Василия Дарагана, 1745, Черниговский исторический музей; портрет правительницы Анны Леопольдовны, 1742–1746, ГРМ; портреты М.С. Бегичева, 1757, музей В.А. Тропинина; парные портреты М. и С. Яковлевых, ок. 1756, ГЭ).



*И. Я. Вишняков. Портрет С. Фермор.
1749. ГРМ*

Особенности вишняковской кисти видны во всех этих произведениях, одно из самых интересных – портрет Сарры Фермор. Это типичное для того времени парадное изображение. Девочка представлена в рост, на стыке открытого пространства и пейзажного фона с обязательной колонной и тяжелым занавесом. На ней нарядное платье, в руке веер. Ее поза скованна, но в этой застылой торжественности много поэзии, ощущения трепетной жизни, оваянной высокой художественностью и большой душевной теплотой. В портрете соединены, что типично для Вишнякова, как будто бы резко контрастные черты: в нем ощущается еще живая русская средневековая традиция – и блеск формы парадного европейского искусства XVIII в. Фигура и поза условны, задник трактован плоско – это открыто декоративный пейзаж, – но лицо вылеплено объемно. Изысканное письмо серо-зелено-голубого платья поражает богатством многослойной живописи и имеет традицию к уплощению. Оно передано иллюзорно-вещественно, мы угадываем даже вид ткани, но цветы по муару рассыпаны без учета складок, и это «узорочье» ложится на плоскость, как в древнерусской миниатюре. А над всей схемой парадного портрета – и это самое удивительное – живет напряженной жизнью серьезное, грустное лицо маленькой девочки с задумчивым взглядом.



*А. П. Антропов. Портрет
М. А. Румянцевой. 1764. ГРМ*

Цветовое решение – серебристая тоновая живопись, отказ от ярких локальных пятен (что вообще-то было свойственно кисти этого мастера) – обусловлено характером модели, хрупкой и воздушной, сходной с каким-то экзотическим цветком. Как из стебля, вырастает ее головка на тонкой шее, бессильно опущены руки, об излишней длине которых писал не один исследователь. Это вполне справедливо, если рассматривать портрет с позиций академической правильности рисунка: заметим, что руки вообще давались наиболее трудно мастерам, не получившим систематического «учебного» образования, каковыми и были художники середины XVIII в., и Вишняков в частности, но их длина здесь так же гармонически подчеркивает всю хрупкость модели, как и тонкие деревца на заднем плане. Сарра Фермер как будто воплощает не истинный XVIII век, а эфемерный, лучше всего выраженный в причудливых звуках менуэта, XVIII век, о котором только мечтали, и сама она – под кистью Вишнякова – как воплощение мечты.

Вишняков сумел соединить в своих произведениях восторг перед богатством вещного мира и высокое чувство монументальности, не потерянное за вниманием к детали. У Вишнякова этот монументализм восходит к древнерусской традиции, в то время как изящество, изысканность декоративного строя свидетельствуют о прекрасном владении формами европейского искусства. Гармоническое соединение этих качеств делает Ивана Яковлевича Вишнякова одним из самых ярких художников такой сложной переходной поры в искусстве, какой являлась в России середина XVIII столетия.



*А. П. Антропов. Портрет атамана
Ф. И. Краснощекова. 1761. ГРМ*

«Архаизмы» в живописном почерке при большой художественной выразительности еще более очевидны в творчестве Алексея Петровича Антропова (1716–1795), живописца, который многие годы работал в Канцелярии от строений под началом Матвеева, а затем Вишнякова. Он также расписывал

интерьеры дворцов, писал иконы для многочисленных церквей, как и его учителя. В станковой живописи он работал в жанре камерного портрета, в котором достиг большой реалистической достоверности. Уже в первом по времени дошедшем до нас изображении – статс-дамы А.М. Измайловой (1759, ГТГ) – наблюдаются черты, которые будут свойственны художнику на протяжении всей его творческой жизни. Это поясное изображение, причем фигура, вернее, полуфигура и лицо, максимально приближены к зрителю, взяты очень крупно. Колористическое решение строится на контрастах больших локальных цветовых пятен. Контрастна и светотеневая моделировка объемов. Ему особенно удавались старые лица, как замечал сам мастер, в которых он не боялся подчеркивать признаки прожитой жизни, создавая образы большой достоверности (портрет М.А. Румянцевой, 1764, ГРМ; портрет А.В. Бутурлиной, 1763, ГТГ). В них, возможно, нет тонкой психологичности, но это и не только удачно схваченное сходство. В каждой модели Антропов умел улавливать наиболее существенное, и потому его портреты обладают такой удивительной жизненностью. Не изменяет этим своим особенностям Антропов и при изображении «князей церкви», с которыми был близко знаком, находясь на посту цензора Синода (портрет С. Кулябки, 1760, ГРМ, портрет Ф. Дубянского, ГЭ). Даже в парадных портретах, естественно, совсем не стремясь сатирически толковать образ, художник остается верен своим иногда беспощадным наблюдениям. Так, в парадном портрете Петра III (1762, ГРМ) пышная дворцовая обстановка, парадные регалии, обычные в изображении царской особы, оказываются в контрасте с жалкой в своей самодовольной напыщенности уродливой фигурой императора, по меткому определению исследователя (О.С. Евангуловой), «вбежавшего как бы случайно, и, как оказалось, ненадолго».



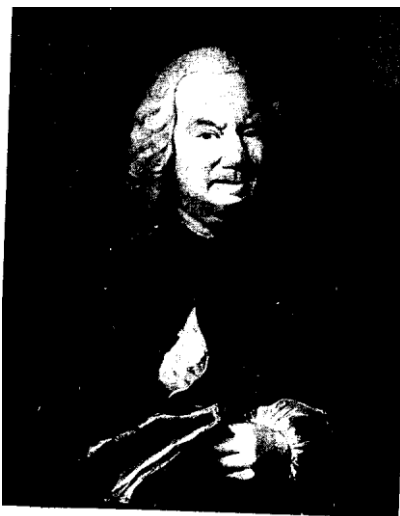
*И. П. Аргунов. Портрет
И. И. Лобанова-Ростовского.
1750. ГРМ*

При всех реалистических находках Антропова в его письме много от традиций живописи предыдущего столетия. Композиция его портретов статична. Изображение фигуры – при подчеркнутой объемности лица – плоскостно. В портретных фонах мало воздуха. Все эти черты в той или иной степени всегда свойственны художникам послепетровской поры, не получившим академической выучки, вместе с тем это-то в большой степени и составляет своеобразие живописи середины века, определяет ее специфику. Антропов, как и Вишняков, имел большое влияние на живопись последующего периода. Из его петербургской частной художественной школы вышел один из самых замечательных художников второй половины столетия – Левицкий.

Близок Антропову Иван Петрович Аргунов (1729–1802), крепостной художник Шереметевых, происходивший из замечательной династии, давшей и живописцев, и архитекторов. Аргунову всю жизнь приходилось помимо живописи заниматься управлением домами Шереметевых (сначала на Миллионной улице в Петербурге, затем так называемым Фонтанным домом).

Первые приобретенные известность портреты Аргунова соединяют в себе принцип композиции западноевропейского парадного портрета и идущие от парсуны черты застылости, живописной сухости, плоскостности (портрет князя И.И. Лобанова-Ростовского, 1750, и парный к нему, исполненный четыре года спустя портрет его жены, оба ГРМ). Своё обучение Аргунов начал у приехавшего в Россию в 40-е годы Гроота, которому помогал в исполнении икон для церкви Царскосельского дворца. От Гроота Аргунов усвоил приемы рокайльного письма, что видно на двух сохранившихся иконах из собрания ГРМ «Спаситель» и «Богоматерь»: грациозные, несколько манерные, вытянутые фигуры, радостная,

праздничная, светлая гамма голубоватых тонов. Однако уже в портретах Лобановых-Ростовских, особенно в мужском, превалируют насыщенные плотные цвета (темно-синий кафтан с ярко-красными воротником и манжетами, пурпурная мантия, коричнево-оливковый фон), материальность предметов (кружева, мех, серьги в женском портрете, горностай мантии обоих портретов и пр.), жесткая чеканная проработка складок ткани, не выявляющих форму тела. Всю жизнь оставаясь крепостным художником Шереметевых, Аргунов много раз писал портреты своих хозяев: П.Б. Шереметева и его жену Варвару Алексеевну – урожденную княжну Черкасскую (картины в ГЭ, Останкино, ГТГ). Но самыми удачными были портреты камерные. Так, полны естественности, приветливости и большой внутренней значительности лица мужа и жены Хрипуновых, мелких помещиков, живших в доме Шереметевых на Миллионной улице, управляющим которого был Аргунов (1757, Останкино), выразительно умное и властное лицо Толстой (урожденной Лопухиной) на портрете из Киевского музея русского искусства (1768). Но особенной теплотой насыщены исполненные Аргуновым портреты детей и юношей. Чудесно изображение в охристо-коричневой гамме воспитанницы Шереметевой «Калмычки Аннушки» (1767, Кусково). Необычайной живописной свободой поражает автопортрет, написанный, видимо, в конце 50-х годов, ранее считавшийся то изображением неизвестного скульптора, то архитектора. Колорит построен на игре и взаимодействии тончайших оттенков зеленоватых (цвет халата), коричневых (мех опушки) и оливковых (фон) цветов, с всплесками светло-голубого и розового в шейном платке.



*И. П. Аргунов. Портрет
К. А. Хрипунова. 1757. Останкинский
дворец-музей. Москва*

В 80-е годы под влиянием нового направления – классицизма – манера Аргунова меняется: формы становятся скульптурные, контуры четче, цвет локальнее. Это отчетливо видно в изображении «Неизвестной крестьянки в русском костюме» (1784, ГТГ), с его пластичностью форм, простотой, ясностью композиции. Колорит остается теплым, художник виртуозно строит его на сочетании красного и золотого с жемчужно-телесным. Сквозь тончайшие лессировки, которыми моделируется форма, просвечивает грунт. Как «Калмычка Аннушка» предвосхищает детские портреты Кипренского, так аргуновская «Неизвестная крестьянка» по достоинству, величавости и душевной чистоте образа перекликается с венециановской «Девушкой с бурачком».

Особняком в творчестве Аргунова стоят так называемые портреты ретроспективные, предков П.Б. Шереметева: его отца, знаменитого петровского полководца Бориса Петровича Шереметева, его жены и четы князей Черкасских, родителей жены Шереметева Варвары Алексеевны. Аргунов использовал в работе над этими портретами сохранившиеся прижизненные изображения и композицию европейского парадного портрета (четыре таких портрета, предназначавшихся для овальной залы «Фонтанного дома» в Петербурге, теперь в собрании Кусково).

Аргунов был не только интереснейшим художником, но и талантливым педагогом. Еще в 1753 г. к нему в обучение отдали трех мальчиков, «спавших с голоса». Им предстояло стать известными русскими живописцами: это были Лосенко, Головачевский и Саблуков. У Аргунова учился и сын – Николай Аргунов.

Помимо живописи в середине XVIII столетия в русском искусстве интересно развивалась графика,

особенно архитектурный пейзаж, ведут, прежде всего благодаря такому выдающемуся рисовальщику и «мастеру ландшафтного дела», как М.И. Махаев. Его рисунки Петербурга, гравированные потом талантливыми граверами Академии наук Е.Г. Виноградовым, А.А. Грековым и другими («под смотрением» И.А. Соколова), передают образ красивейшего города дворцов, набережных, водных перспектив. Махаев умел и любил передавать глубину пространства, воздушную среду, что отличает гравюры с его рисунков от гравюр Зубова («План столичного города Санкт-Петербурга с изображением онаго проспектов, изданный трудами Императорской Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге», исполненный к 50-летию города).

В связи с коронацией Елизаветы Петровны появилось также много гравированных изображений этого события. Наиболее интересные из них сделаны другим известным графиком – И.А. Соколовым, около десяти лет возглавлявшим русских граверов в Академии наук и сменившим на этом посту в 1745 г. Х.-А. Вортмана.

На искусстве середины века не могла не сказаться полная творческих исканий и находок, бурная, энергичная, масштабная деятельность Михаила Васильевича Ломоносова (1711–1765). Более четырех тысяч опытных плавок предшествовало изобретению цветных смальт для мозаик, не уступающих по красоте итальянским. Свои опыты Ломоносов производил на фабрике в Усть-Рудице под Петербургом. У Ломоносова был грандиозный замысел создать более двадцати огромных мозаичных панно для Петропавловского собора (до нас дошла мозаика «Полтавская баталия», 1762–1764, РАН, Санкт-Петербург). С 1751 по 1769 г. было создано больше сорока мозаик, среди них портреты Петра I (1755–1757, ГЭ) и Елизаветы Петровны (1758–1760, ГРМ). Смерть помешала Ломоносову осуществить свой грандиозный замысел возрождения великого искусства мозаики, которое он рассматривал как могучее средство монументальной пропаганды высоких патриотических идей.

Искусство второй половины XVIII века

Вторая половина XVIII столетия – период расцвета абсолютной монархии в России, могущества русского дворянства. Но в расцвете абсолютистской системы были заложены и причины ее надвигающегося кризиса. Централизующей силе абсолютной монархии противостояли, с одной стороны, крестьянские движения (восстание Пугачева), с другой – вольнодумство («вольтерьянство») просвещенных дворян, их увлечение масонскими (Новиков) и тираноборческими (Радищев) идеями. Напряженному развитию русской общественной мысли и русской литературы этих лет (Сумароков, Фонвизин) соответствовал быстрый взлет русской художественной культуры второй половины XVIII в., формирование целого поколения мастеров, представленного крупными творческими индивидуальностями. Этот подъем обусловлен, несомненно, развитием национального искусства в предшествующий период, в овеянное высоким гражданственным идеалом петровское время, в годы елизаветинского правления, когда русское барокко столь блистательно проявило себя в грандиозных архитектурных ансамблях, в монументальной живописи и пластике.

Основание Академии художеств (1757), первого и отныне крупнейшего художественного центра, определило пути русского искусства на протяжении всей второй половины столетия. В течение многих десятилетий XVIII в. Академия, основанная инициативой И.И. Шувалова, куратора Московского университета, и при помощи М.В. Ломоносова, была единственным в России высшим художественным заведением. Академия вырастила высокопрофессиональных архитекторов, скульпторов, живописцев и графиков, решавших важнейшие художественные задачи русской жизни. Основой художественного образования было изучение великих мастеров прошлого, прежде всего античности. В соответствии с этими канонами окружающая действительность, природа должны быть «исправлены», «улучшены» под кистью художника. Вместе с тем в русской Академии работа над натурой (прежде всего рисование и лепка с натурщиков) занимала значительное место в системе обучения. В 1764 г. Академия принимает новый устав. Закладывается новое здание. При Академии открывается Воспитательное училище, куда принимают учиться с малолетнего возраста. На открытии этой «новой» Академии выступил поэт А.П. Сумароков, говоривший о воспитательной и просветительской миссии искусства и художников. М.В. Ломоносов, избранный почетным членом Академии художеств, выразил эту же мысль такими словами: «...благополучны вы, сыны Российские, что можете преуспевать в похвальном подвиге ревностного учения и представить перед очами просвещенные Европы проницательное остроумие, твердое рассуждение и ко всем искусствам особливую способность нашего народа...»

Ведущим направлением Академии становится классицизм, как это было характерно и для европейских

академий. Его благородные идеалы, высокопатриотические, гражданственные идеи служения отечеству, его восхищение внутренней и внешней красотой человека, тяга к гармонии – все это питается философией просветительства, движения, возникшего в Англии и во Франции и ставшего скоро общеевропейским. Русские художники в этот период постигают опыт мировой художественной культуры. Пенсионерство, возрожденное Академией художеств, не было уже простым ученичеством, как это понималось в первой трети XVIII в., оно выглядело художественным сотрудничеством, принесшим русским мастерам быстрое европейское признание. В ином положении находятся теперь и иностранцы: это уже не мэтры-учителя, а мастера, чье место в художественной среде российского государства зависит прежде всего от их собственных дарований, от степени таланта.

Русский классицизм основан, конечно, на тех же принципах, что и классицизм европейский. Он привержен большим обобщениям, «общечеловеческому», стремится к гармонии, логике, упорядоченности. Идея Отечества, так же, как и руссоистская идея «естественного человека», – основные в его программе. Высокогражданственное чувство сказалось и в архитектуре эпохи классицизма, и в монументальной скульптуре, в исторической живописи, и даже в таком как будто отдаленном от прямого выражения духа государственности жанре, каким был портрет. Но в русском классицизме отсутствует идея жесткого подчинения личности абсолютному государственному началу. В этом смысле русский классицизм ближе к самим истокам, к искусству античному, с его воплощением логического, разумного, естественности, простоты и верности природе как идеальных понятий, выдвигавшихся просветительской философией в качестве исходных критериев прекрасного. Античная и ренессансная система композиционных приемов и пластических форм пересматривалась русскими художниками применительно к национальным традициям, к русскому образу жизни.

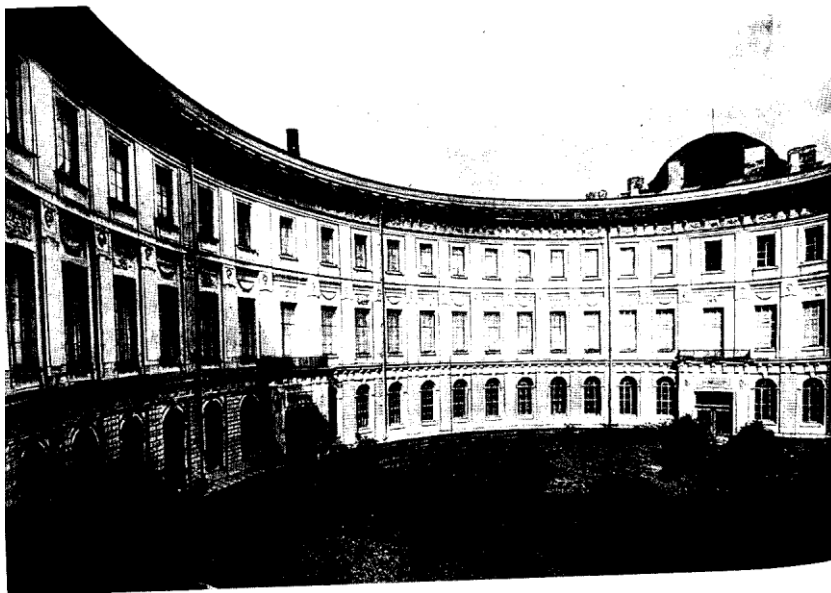
Распространению классицистических идей во многом способствовала политическая ситуация первого десятилетия екатерининского времени, когда дворяне возлагали надежды на демократические преобразования общества и видели в Екатерине идеал «просвещенной монархини». В соответствии с идеями Просвещения, сопричастный судьбам родины гражданин по-настоящему счастлив, если живет в гармонии с природой, в союзе с которой он черпает свои нравственные силы. Русский классицизм овеян более теплым и душевным чувством, менее официален, чем его европейский прототип. В своем развитии он проходит несколько этапов: ранний классицизм (60-е – первая половина 80-х годов), строгий, или зрелый (вторая половина 80-х – 90-е годы, вплоть до 1800 г.), и поздний, развивающийся до 30-х годов XIX в. включительно. Благодаря отсутствию суровой нормативности (общественные тенденции особенно ярко выражены в период раннего классицизма) параллельно ему развиваются иные стилевые направления. Так, ведет свое начало еще от эпохи рокайля псевдоготика; шинуазри («китайщина») и тюркери («туретчина») используют традиции Дальнего Востока и Передней Азии.

Уходящее рококо оказало определенное воздействие на формирующийся сентиментализм, который, в свою очередь, повлиял на романтизм XIX в. Но было бы глубоко ошибочным рассматривать историю искусства как простую смену одного стиля другим. В действительности этот процесс многообразен, а в русском XVIII в., как уже говорилось, он особенно сложен.

Рожденный на английской почве, сентиментализм в России имел самые тесные связи с предшествующим рококо, он углубил интерес к внутреннему миру человека, к «извивам» его души. Но вместе с тем он развивался в России в тесной связи с классицизмом, хотя и обладал собственной мировоззренческой природой. «Ампирные» портреты Боровиковского начала XIX в. с их культом семейственности, например, прямо перекликаются с сентименталистскими настроениями. «Сентиментальные» портреты Боровиковского 90-х годов в свою очередь близки во многом руссоистской идее «естественности», «естественного человека», характерной для программы классицизма. Взволнованность, как бы живое обращение к зрителю в образах позднего Левицкого или позднего Шубина, ощущение трагических предчувствий в баженовских постройках времени недолгого правления Павла I говорят о кризисе классицистического понимания гармонической личности, о существенных изменениях в эстетике, наступающих вместе с новым веком.

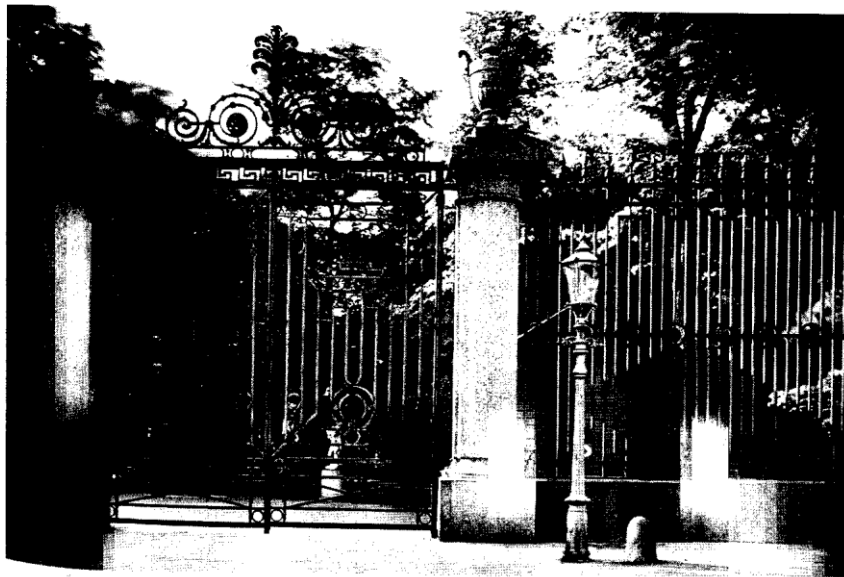
Наиболее полно классицизм выразил себя в архитектуре и монументально-декоративной пластике второй половины XVIII в. Крупнейшие мастера раннего классицизма А.Ф. Кокоринов (1726–1772) и француз Ж.-Б. Валлен-Деламот (1729–1800) – авторы проекта здания Академии художеств в Петербурге (1764–1788), в котором учтено важное в градостроительном отношении местоположение здания на берегу Невы. В плане оно представляет собой почти квадрат, в который вписан круглый внутренний двор, а по углам – малые служебные. Цокольный и первый этажи являются неким рустованным пьедесталом, два верхних объединены общим ордером. Почти ничто уже не говорит об уходящем барокко, лишь

средняя часть фасада с колоннами и статуями построена на игре выпуклых и вогнутых поверхностей. Все привычные для барокко элементы: филенки, тяги, наличники – строго упорядочены. Кокоринов стал первым профессором-руководителем архитектурного класса в Академии, здание которой он строил. Валлен-Деламоту принадлежит также здание Малого Эрмитажа (1764–1769) и фасады и арки лесных складов Адмиралтейства, так называемая «новая Голландия» (1765–1780), строительство которых было начато еще С. Чевакинским.



А. Ф. Кокоринов, Ж.-Б. Валлен-Деламот. Здание Академии художеств (круглый двор). 1764—1788. Санкт-Петербург

Важнейшей государственной задачей 60–80-х годов было оформление набережных основной водной артерии Петербурга – Невы. В связи с этим со стороны Невы была возведена ставшая потом столь знаменитой ограда Летнего сада (1771–1786), автором которой считаются Ю.М. Фельтен (1730–1801) и его помощник П. Егоров. В ней сохранено то же сочетание черного металла и золоченых деталей, как и в типично барочной ограде Большого Царскосельского дворца. Но вместо подвижного, изменчивого, свободного и прихотливого узора в решетке Летнего сада господствует вертикаль: вертикально стоящие пики пересекают прямоугольные рамы, равномерно распределенные массивные пилоны поддерживают эти рамы, подчеркивая своим ритмом общее ощущение величавости и покоя. Фельтену принадлежит также здание Старого Эрмитажа (1771–1787) и галерея-переход над Зимней канавкой (1783–1784). Как и многие современники, Фельтен занимался переделкой интерьеров Большого Петергофского дворца (Белая столовая, Тронный и Чесменский залы), сохранившихся в «фельтеновском варианте» до Великой Отечественной войны. Тронный зал при Фельтене был украшен знаменитым конным портретом Екатерины II кисти Эриксона. Аванзал украшали картины на темы знаменитой победы русского флота над турецким (отсюда название зала Чесменский). В честь Чесменского же сражения Фельтен построил в 7 верстах от Петербурга по дороге в Царское Село в местности, носящей финское название Кикерикексен («Лягушачье болото»), Чесменский дворец (1774–1777) и Чесменскую церковь (1777–1780). Последняя – «готический» парафраз к устойчивому типу древнерусских храмов XVII в. под Москвой (в Уборах, Дубровицах, Филях). Исполненная в красном кирпиче с белокаменными деталями, церковь представляет собой в плане четырехлистник с полукружиями апсид по центру всех сторон.



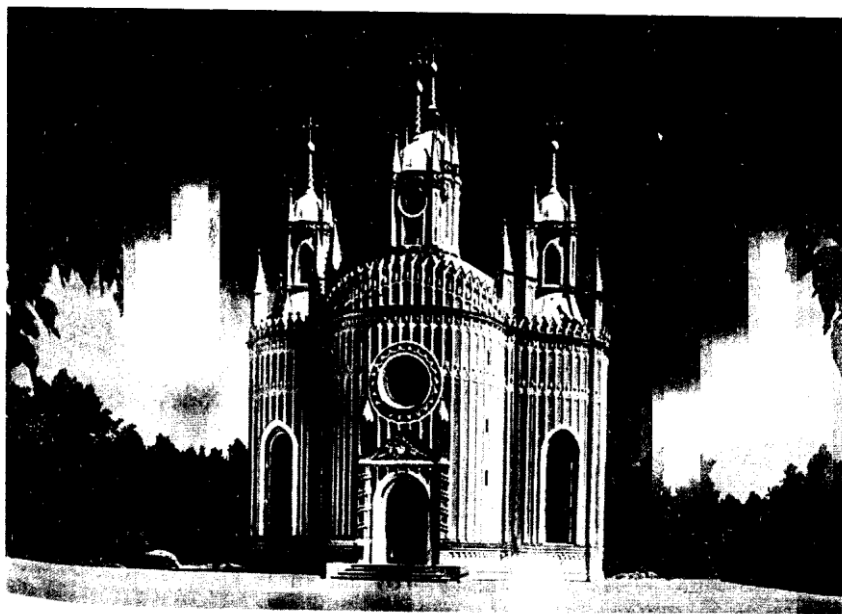
Ю. М. Фельтен, П. Егоров. Решетка Летнего сада. 1771—1786. Санкт-Петербург

Данью упоминавшемуся увлечению «китайщиной» является Китайский дворец в Ораниенбауме (г. Ломоносов) под Петербургом, построенный Антонио Ринальди (ок. 1710–1794; в России – с 50-х годов). Китайский дворец (1762–1768) – изысканное здание, интерьер которого отделан в формах, близких к рококо, и украшен в «китайском» духе, – «чудо XVIII века», как его называли «мирискусники», с замечательными росписями бр. Бароцци и Торелли Ст., с присланным Тьеполо плафоном. В рокайльном духе были исполнены и парковые увеселения в Ораниенбауме, вроде Каталной горки (1762–1774). В ансамбле рокайльных интерьеров огромную роль играет сочетание разных материалов, разнообразие фактур: живописные панно, лак, фарфор, стеклярус, вышивка, позолота, мрамор. Все это мы видим в Китайском дворце и Фарфоровом кабинете Каталной горки.

Несколько позже Ринальди строит в Петербурге Мраморный дворец (1768–1785), названный так потому, что нижний этаж его облицован гранитом, а два верхних, объединенных коринфскими пилястрами и полуколоннами, – цветным олонецким мрамором. В этот период архитектуре вообще свойственно использование естественного материала, тонкое понимание красоты разных пород камня. Мраморный дворец был подарен Екатериной графу Григорию Орлову, когда он уходил в отставку. С именем Орлова связана и работа Ринальди в Гатчине, где архитектор начал строить дворец (1766–1772), после смерти Орлова (1783) отданный императрицей наследнику, великому князю Павлу Петровичу. Уже при Павле дворец был перестроен В. Бренной, но тонкий, изысканный вкус Ринальди, его руку можно увидеть в интерьерах Колонного и Белого залов. Много работал Ринальди и в Царском Селе, где им воздвигнуты Катульский обелиск, Чесменская колонна, Орловские ворота (все – в 70-е годы).

По праву величайшим мастером русского классицизма, чьи работы способствовали признанию русского зодчества в Европе, художником необычайной фантазии, оказавшим огромное влияние на развитие не только практического зодчества, но и архитектурной теории, был Василий Иванович Баженов (1737/38–1799), и это при том, что большинство его проектов даже не было осуществлено. Он вырос в Московском Кремле, где его отец был псаломщиком одной из церквей, учился вместе с М.Ф. Казаковым в архитектурной команде Ухтомского, затем в гимназии при Московском университете. В 1756 г. был отправлен в Петербург в учение к Савве Чевакинскому. Окончив в 1760 г. Академию художеств (относительно которой по праву заявлял, что она «мною первым началась...»), Баженов поехал пенсионером во Францию и Италию. Живя за границей, он пользовался такой известностью, что был избран профессором Римской, членом Флорентийской и Болонской академий, а по возвращении в Россию в 1762 г. получил звание академика. Но на родине судьба его сложилась трагически. Дважды императрица сама прерывала осуществление его главнейших проектов: Кремлевского дворца (1767–1773) и дворцово-паркового ансамбля в Царицыне под Москвой (1775–1785). В этих работах Баженов дал совершенно новое по сравнению с серединой века толкование темы городского и загородного дворцов. Его проект Кремлевского Дворца подразумевал реконструкцию всего Кремля. Это был, по сути, проект нового центра Москвы. В него входили царский дворец (нижний ярус которого вместе с откосом холма образовывал мощный цоколь, а главный фасад выходил на Москву-реку), Коллегии, Арсенал, Театр, площадь, задуманная наподобие античного форума, с трибунами для народных собраний. Ансамбль

Иоанновской площади со знаменитыми кремлевскими соборами и колокольней Ивана Великого естественно вливался, по идее архитектора, в новую планировку. Сам Кремль благодаря тому, что Баженов решил продолжить три улицы проездами на территорию дворца, органично соединялся с городскими ансамблями. Зодчий сумел использовать в архитектурном образе особенности данной местности, и грандиозные фасады в баженовском проекте то огибают кремлевские холмы, то возносятся на гигантских пьедесталах. Потрясает своей фантазией решение главного зала с целыми «рощами», как назвал их один исследователь, коринфских колонн. Феерия и грандиозность баженовских образов недаром напоминает величественные фантазии Пиранези.



Ю. М. Фельтен. Чесменская церковь. 1777—1780. Санкт-Петербург

В 1773 г. состоялась торжественная закладка дворца, на которой Баженов произнес свою знаменитую речь, характеризующую его как передового художника-мыслителя, умеющего учиться у национальной, древнерусской архитектуры. Но уже в 1775 г. работы были прекращены. Екатерину не устраивало конструктивное решение в целом.

По сути, по той же причине императрица велела скрыть ряд корпусов дворцово-паркового ансамбля Царицыно, а возведение нового дворца поручила Казакову. Но и этот дворец не был завершен.

Баженовский ансамбль в Царицыне составлял единое целое с окружающим корпусом парком. Называя свой преднамеренный уход от норм классики «готикой», Баженов подразумевал прежде всего древнерусские традиции, которые он глубоко и творчески сумел претворить в этом ансамбле. В зодчестве Древней Руси были заимствованы Баженовым строительные материалы – сочетание кирпичной постройки с белокаменными деталями. От баженовского замысла остались Фигурные ворота и Фигурный мост, Полуциркульный дворец, Оперный дом, Хлебный дом (кухня), восьмигранный Кавалерский корпус. Умению располагать здание в природной среде Баженов учился у древнерусских зодчих. Это прекрасно видно на примере дома П.Е. Пашкова (1784–1786, старое здание РГБ) в Москве, расположенного на откосе высокого холма, напротив Кремля, у впадения Неглинки в Москву-реку, – одного из самых красивых домов столицы и по сей день.

Баженов принимал участие в начальном варианте проектирования Михайловского (Инженерного) замка в Петербурге и двух павильонов около него, задуманных как пропилеи, ведущие на территорию замка (1798–1801). Дальнейшая разработка проекта и его осуществление принадлежат В.Ф. Бренне. Баженов был одним из крупнейших деятелей русского просвещения, размах творчества его был огромен: замыслы реорганизации Академии художеств, организация картинной галереи, создание «Модельного дома» – основного проектного центра Москвы и центра русской теоретической мысли в архитектуре, «партикулярной Академии», как ее называл сам Баженов, участие в переводе Витрувия, обращение к древнерусскому наследию и пр. С его творчеством как архитектора связывается становление и утверждение классицизма.

Вместе с Баженовым участвовал в процессе становления русского классицизма Матвей Федорович Казаков (1738–1812). Он наиболее яркий выразитель московской школы зодчества, недаром появилось

такое выражение «казаковская Москва». Казаков учился в школе Ухтомского, не был пенсионером и античные и ренессансные памятники изучал по чертежам, увражам и моделям. Большой школой для него была совместная работа с пригласившим его Баженовым над проектом Кремлевского Дворца. В Кремле Казаков создает и самостоятельную, очень значительную постройку – здание Сената (Присутственные места, 1776–1787). Сенат представляет собой почти равнобедренный треугольник, одна сторона которого параллельна кремлевской стене, выходящей на Красную площадь. Парадный круглый зал находится в глубине у самой вершины треугольника. Замкнутый, соответственно также треугольный по форме, двор разделен двумя корпусами на три части, отделяя центральный парадный двор от двух служебных угловых. Внешне центры фасадов отмечены дорическими портиками, а ротонда в парадном дворе – изогнутой по дуге дорической колоннадой. Купол парадного зала, кстати, играет большую роль во всем ансамбле Красной площади.



В. И. Баженов. Фигурный мост в Царицыне. 1784—1785

Ренессансные идеи гармонии и покоя, воспринятые русскими классицистами, Казаков воплощает в типе ротонды. Примером такого ясного, конструктивного решения является церковь Филиппа Митрополита (1777–1788), с ее просторным светлым интерьером, в которой купол опирается на свободно стоящую колоннаду. С творчеством Казакова во многом связан расцвет зрелого, или строгого, классицизма. Среди построек этого периода можно назвать Колонный зал Благородного собрания (середина 1780-х годов), в котором центральное пространство, предназначенное для торжественных церемоний, выделено коринфской колоннадой, а состояние праздничности усилено сверканием многочисленных люстр и подсветкой потолка.



В. И. Баженов. Дом П. Е. Пашкова. 1784—1786. Москва

Излюбленный прием ротонды, украшенной кольцом колонн (в данном случае ионических), использован Казаковым в одной из крупнейших последних работ мастера – здании Голицынской больницы (1796–1801). Сочетание трехэтажного корпуса с боковыми флигелями и большим садом позади – принцип, которым Казаков широко пользовался и при постройке жилых домов (например, дом И.И. Демидова в Гороховом переулке, 1789–1791; дом М.П. Губина на Петровке, 90-е годы). Вообще Казаков развивал оба типа особняка: по красной линии и в глубине двора. Напомним также, что Казаков – создатель здания Московского университета, к сожалению, сгоревшего в 1812 г. и восстановленного Д. И. Жилярди уже с большими изменениями.

Третий крупнейший зодчий второй половины XVIII в. – Иван Егорович Старов (1744–1808). Как и Баженов, он учился сначала в гимназии при Московском университете, затем в Академии художеств и был пенсионером во Франции и Италии. В духе раннего классицизма решены его некоторые загородные усадьбы (Никольское-Гагарино под Москвой, 1773–1776). В эти же годы он возводит в Петербурге Троицкий собор Александро-Невской лавры на месте старого, начатого еще при Петре и предназначенного теперь служить мавзолеем Александра Невского (1774–1790). Отсюда сохранный им тип трехнефной базилики с куполом и двумя башнями-колокольнями. Благодаря реконструкции Старовым подъезда к Лавре, въездных ворот и площади около них был создан целостный ансамбль, который включил в себя архитектуру начала и конца столетия и завершил Невскую перспективу. Но самое значительное сооружение Старова – Таврический дворец (1782–1789). Он возник в то время, когда (после пугачевского восстания) сама Екатерина предпочитала роли просвещенной монархини роль «первой помещицы». В этих новых условиях акцент в архитектуре делается на строительстве не общественных зданий, а городских дворцов или усадеб. Ощущением радости жизни, ее разнообразием, богатством красок, форм, пространства веет от этого лучшего создания Старова. Его Таврический дворец – огромная городская усадьба Г.А. Потемкина – предназначен для торжественных приемов и пиршеств. Главный корпус размещен в глубине парадного двора. Главный зал, которому закругленные торцы придают овальную форму, делит весь комплекс интерьеров на две части: с одной стороны – комнаты, объединенные купольным залом, с другой – зимний сад. Экстерьер здания очень скромный, но он скрывает роскошь и даже некоторую преднамеренную театральность интерьеров. К сожалению, многое в его комплексе изменило время. Исчез канал, прорытый перед дворцом и позволявший подъезжать к зданию прямо с Невы. Не сохранился и зимний сад, где стояла беседка со статуей Екатерины работы Шубина. Но дух высокого искусства ощущается в общем облике дворца и по сей день.

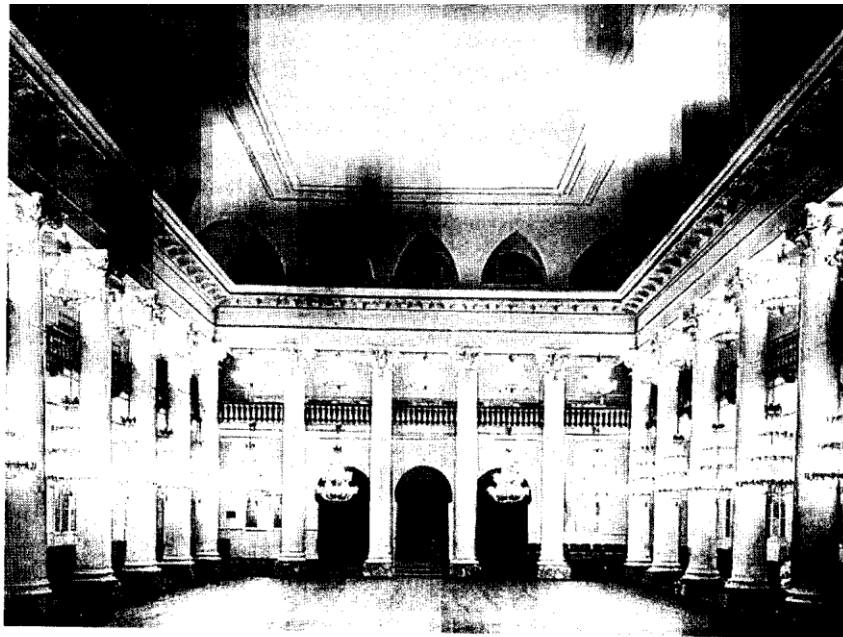
Для Демидовых выполнена Старовым усадьба в Тайцах под Петербургом (70–80-е годы).

В 80–90-е годы в русскую архитектуру строгого стиля входят такие зодчие, как Кваренги, Львов,

Камерон. С 1780 г. в Петербурге работает итальянец Джакомо Кваренги (1744–1817). Приехавший в Россию на 36-м году жизни, воспитанный на античных и ренессансных памятниках своей родины, он более всего почитал творчество и теорию великого итальянского архитектора эпохи Возрождения Палладио. В России Кваренги начал изучать ее национальное, древнее зодчество и проникся проблемами и задачами русского искусства, творчески перерабатывая палладианские идеи. Основная его деятельность протекала в Петербурге. Трехчастной схеме здания, состоящего из центрального корпуса и двух флигелей, соединенных с ним галереями, Кваренги дает множество толкований. Центр композиции выделяется портиком. Кваренги построил здание Академии наук (1783–1789), знаменующее собой начало зрелого классицизма. Фасады здания не декорированы, есть только строгие треугольные фронтоны над оконными проемами. Основной центр выделен восьмиколонным ионическим портиком, парадность которого усиливается благодаря типично петербургскому крыльцу с лестницей на два «всхода». Принцип усадьбы (главный дом в глубине парадного двора) применен в Ассигнационном банке (1783–1789). В 80-е годы Кваренги строит в Зимнем дворце «Лоджии Рафаэля» и сооружает Эрмитажный театр, в котором он, отступая от традиционных для XVIII в. ярусов лож, расположил места амфитеатром, по образцу знаменитого театра Палладио в Виченце недалеко от Венеции. В 1792–1796 гг. Кваренги строит Александровский дворец в Царском Селе, где основным мотивом становится мощная колоннада коринфского ордера. Одной из замечательных построек Кваренги было здание Смольного института (1806–1808), который имеет четкую рациональную планировку в соответствии с требованиями учебного заведения. План его типичен для Кваренги: центр фасада украшен величественным восьмиколонным портиком, парадный двор ограничен крыльями здания и оградой. В честь возвращения русской гвардии из Парижа в 1814 г. по проекту Кваренги были воздвигнуты из временных материалов Нарвские триумфальные ворота, позже переведенные В. П. Стасовым в более прочный материал (кирпич, металл) и установленные на другом месте.

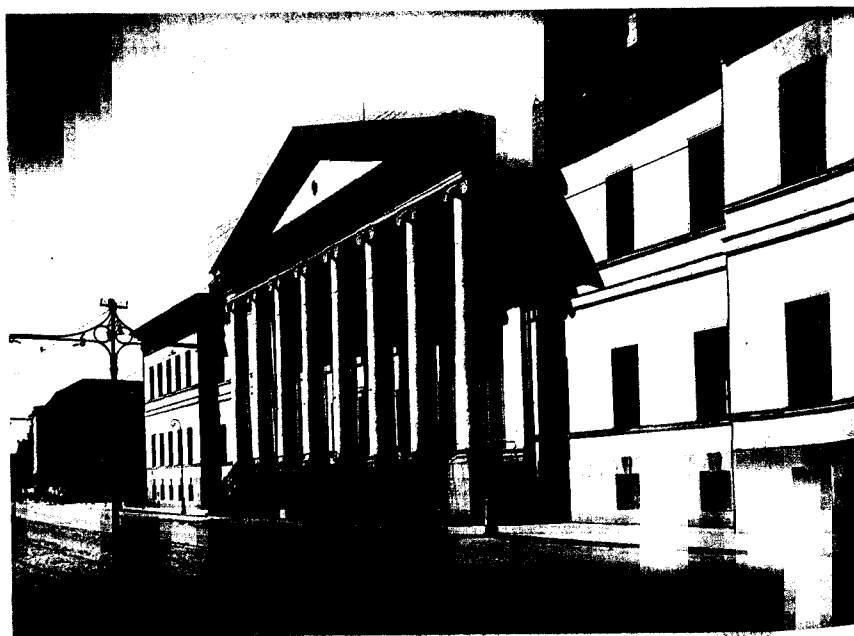


М. Ф. Казаков. Здание Сената в Москве. 1776—1787

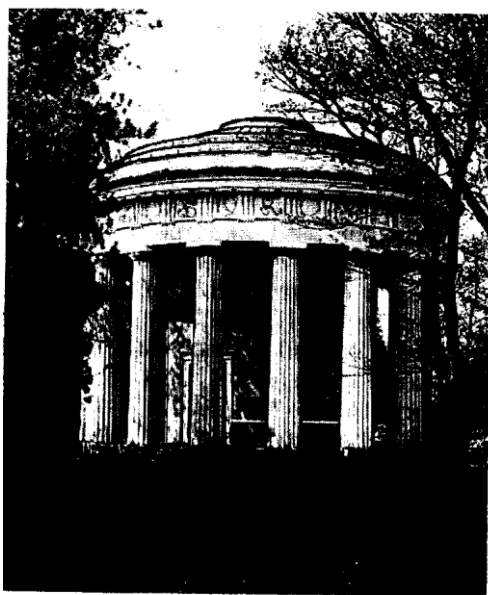


*М. Ф. Казаков. Колонный зал Благородного собрания (середина 1780-х годов).
Москва*

В конце 70-х годов в Россию приехал архитектор Чарлз Камерон (1743–1812), шотландец по происхождению, много изучавший итальянские памятники и прославившийся капитальным увражем «Термы римлян». Его талант проявился главным образом в изысканных дворцово-парковых загородных ансамблях, где Камерон показал свой удивительный дар в оформлении интерьеров, понимание гармонии архитектуры и природы, чувство единого стиля. В Царском Селе Камерон создает комплекс из галереи, получившей имя ее создателя – Камероновой, примыкающего к ней двухэтажного здания: Агатовых комнат (второй этаж) и Холодных бань в первом этаже и висячего сада – напоминание об античности рядом с блеском и пышностью барокко Екатерининского дворца (ансамбль Камерона прямо примыкает ко дворцу). Он строит комплекс на сопоставлении и контрасте. Так, корпус Агатовых комнат очень легкий, что подчеркивается портиком из колонн ионического ордера (заметим, что Камерон всегда использовал греческие, а не римские типы ордеров), а отделанный рустом фасад Холодных бань преднамеренно тяжел и величествен. Так же противопоставлен верх и низ Камероновой галереи. Высочайший вкус проявил Камерон в отделке некоторых залов Екатерининского дворца («Зеленая столовая», «Лионская гостиная», личные комнаты Екатерины – «Табакерка» и «Опочивальня»).



Д. Кваронзи. Здание Академии наук. 1783—1789. Санкт-Петербург



Ч. Камерон. «Храм дружбы».
1780—1782. Павловск

В более сдержанном духе строгого классицизма решает Камерон Павловский дворец (1782–1786), квадратный в плане, с центральным круглым «Итальянским» залом, увенчанным куполом, и галереями, соединяющими боковые флигеля и охватывающими пространство двора. Но его парковые сооружения (Колоннада Аполлона, «Храм дружбы») полны поэзии и вполне гармонируют по настроению с общим характером прекрасного «английского парка», т. е. парка подчеркнуто естественного, пейзажного, только что входившего в моду, автором которого явился знаменитый декоратор Пьетро Гонзага, работавший в Павловске несколько десятилетий.

Палладианские идеи в русской архитектуре развивал и Николай Александрович Львов (1751–1803), занятия которого зодчеством были лишь одной из сторон его многогранной деятельности (архитектор, рисовальщик, гравёр, поэт, музыкант, фольклорист, теоретик искусства, горный инженер и пр.). В 80–90-е годы он строил много церквей (собор св. Иосифа в Могилеве, Борисоглебский монастырь в Торжке, церкви в Арпачеве и селе Никольское – его родных местах в Тверской губернии). В Петербурге он оставил о себе память Невскими воротами Петропавловской крепости – главными воротами, выходящими на Неву; зданием Почтового стана с огромным внутренним двором для почтовых карет (теперь это застекленный зал Главпочтамта); церковью и колокольней на Шлиссельбургском тракте, названными петербуржцами «Кулич» и «Пасха», и Приоратским дворцом в Гатчине.

Последний по времени зодчий XVIII в. Винченцо Бренна (1747–1818) по праву считается архитектором Павла и Марии Федоровны. По приезде в Россию он превращается из живописца-декоратора, чему учился на родине, в декоратора-архитектора, а с середины 80-х годов, отстранив Камерона, становится главным руководителем всех работ в Павловске, придав павловскому дворцу и его интерьерам, по остроумному замечанию Грабаря, «воинственный дух Марса». Бренна много и плодотворно работал в Гатчине – во дворце и парке. Но главная его работа – Михайловский замок в Петербурге (1798–1801). Оттолкнувшись от общего решения и плана гениального Баженова, он создал свой тип настоящего крепостного замка, в котором его владетель император Павел I успел прожить только 40 дней.

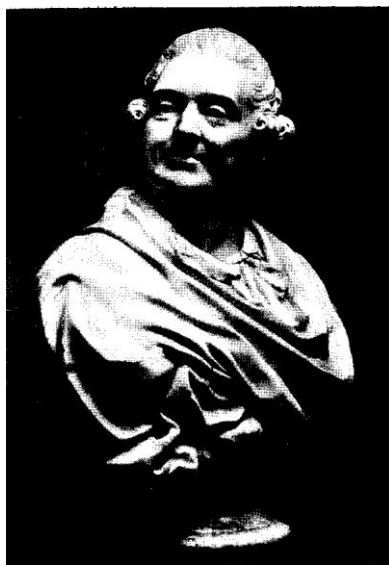
Во второй половине XVIII в. начинается настоящий расцвет русской скульптуры. Она развивалась медленно, но русская просветительская мысль и русский классицизм явились величайшими стимулами для развития искусства больших гражданственных идей, масштабных проблем, что и обусловило интерес к ваянию в этот период. Шубин, Гордеев, Козловский, Щедрин, Прокофьев, Мартос – каждый сам по себе был ярчайшей индивидуальностью, оставил свой след в искусстве. Но всех их объединяли общие творческие принципы, которые они усвоили еще у профессора Никола Жилле, с 1758 по 1777 г. возглавлявшего в Академии класс скульптуры, общие идеи гражданственности и патриотизма, высокие идеалы античности. Их образование строилось прежде всего на изучении античной мифологии, слепков и копий с произведений античности и Ренессанса, в годы пенсионерства – подлинных произведений этих эпох. Они стремятся воплотить в мужском образе черты героической личности, а в женском – идеально-прекрасное, гармоничное, совершенное начало. Но русские скульпторы толкуют эти образы не в

отвлеченно-абстрактном плане, а вполне жизненно. Поиск обобщенно-прекрасного не исключает всей глубины постижения человеческого характера, стремления передать его многогранность. Это стремление ощутимо в монументально-декоративной пластике и станковой скульптуре второй половины века, но особенно – в жанре портрета.

Его наивысшие достижения связаны прежде всего с творчеством Федота Ивановича Шубина (1740–1805), земляка Ломоносова, прибывшего в Петербург уже художником, постигшим тонкости косторезного дела. Окончивший Академию по классу Жилле с большой золотой медалью, Шубин уезжает в пенсионерскую поездку, сначала в Париж (1767–1770), а затем в Рим (1770–1772), ставший с середины века, с раскопок Геркуланума и Помпеи, вновь центром притяжения для художников всей Европы. Первое произведение Шубина на родине – бюст А.М. Голицына (1773, ГРМ, гипс) свидетельствует уже о полной зрелости мастера. Вся многогранность характеристики модели раскрывается при круговом ее осмотре, хотя несомненно есть и главная точка обозрения скульптуры. Ум и скептицизм, духовное изящество и следы душевной усталости, сословной исключительности и насмешливого благодушия – самые разные стороны характера сумел передать Шубин в этом образе русского аристократа. Необычайное разнообразие художественных средств помогает создать такую неоднозначную характеристику. Сложный абрис и разворот головы и плеч, трактовка разнофактурной поверхности (плащ, кружева, парик), тончайшая моделировка лица (надменно прищуренные глаза, породистая линия носа, капризный рисунок губ) и более свободно-живописная – одежды – все напоминает стилистические приемы барокко. Но как сын своего времени он трактует свои модели в соответствии с просветительскими идеями обобщенно-идеального героя. Это свойственно для всех его работ 70-х годов, что позволяет говорить о них как о произведениях раннего классицизма. Хотя заметим, что в приемах начинающего Шубина прослеживаются черты не только барокко, но даже рококо. Со временем в образах Шубина усиливается конкретность, жизненность, острая характерность.

Шубин редко обращался к бронзе, он работал в основном в мраморе и всегда использовал форму бюста. И именно в этом материале мастер показал все многообразие и композиционных решений, и приемов художественной обработки. Языком пластики он создает образы необычайной выразительности, исключительной энергии, совсем не стремясь к их внешней героизации (бюст генерал-фельдмаршала З.Г. Чернышева, мрамор, ГТГ). Он не боится снизить, «заземлить» образ фельдмаршала П.А. Румянцева-Задунайского, передавая характерность его совсем не героического круглого лица со смешно вздернутым носом (мрамор, 1778, Гос. художественный музей, Минск). У него нет интереса только к «внутреннему» или только к «внешнему». Человек у него предстает во всем многообразии своего жизненного и духовного облика. Таковы мастерски выполненные бюсты государственных деятелей, военачальников, чиновников.

Из работ 90-х годов, наиболее плодотворного периода в творчестве Шубина, хочется отметить вдохновенный, романтический образ П.В. Завадовского (бюст сохранился только в гипсе, ГТГ). Резкость поворота головы, пронзительность взора, аскетичность всего облика, свободно развевающиеся одежды – все говорит об особой взволнованности, обнаруживает натуру страстную, незаурядную. Метод трактовки образа предвещает эпоху романтизма. Сложная многогранная характеристика дана в бюсте Ломоносова, созданном для Камероновой галереи, чтобы он стоял там рядом с бюстами античных героев. Отсюда несколько иной уровень обобщения и антиквизации, чем в других произведениях скульптора (бронза, 1793, Камеронова галерея, г. Пушкин; гипс, ГРМ; мрамор, Академия наук; два последних – более ранние). Шубин относился к Ломоносову с особым пиететом. Гениальный русский ученый-самоучка был близок скульптору не только как земляк. Шубин создал образ, лишенный всякой официальности и парадности. Живой ум, энергия, сила чувствуются в его облике. Но разные ракурсы дают разные акценты. И в другом повороте мы читаем на лице модели и грусть, и разочарование, и даже выражение скепсиса. Это тем более удивительно, если предположить, что работа не натурная, Ломоносов умер за 28 лет до этого. В исследованиях последнего времени высказывается мысль о возможности натуральных зарисовок, не дошедших до нас.



Ф. И. Шубин. Бюст А. М. Голицына.
Мрамор. 1775. ГТГ

Столь же многогранен и в этой многогранности – противоречив созданный скульптором образ Павла I (мрамор, 1797, бронза, 1798. ГРМ; бронза, 1800, ГТГ). Здесь мечтательность уживается с жестким, почти жестоким выражением, а уродливые, почти гротескные черты не лишают образ величественности.

Шубин работал не только как портретист, но и как декоратор. Он исполнил 58 овальных мраморных исторических портретов для Чесменского дворца (находятся в Оружейной палате), скульптуры для Мраморного дворца и для Петергофа, статую Екатерины II-законодательницы (1789–1790). Несомненно, что Шубин – крупнейшее явление в русской художественной культуре XVIII столетия.

Вместе с отечественными мастерами в России работал французский скульптор Этьенн-Морис Фальконе (1716–1791; в России – с 1766 по 1778), который в памятнике Петру I на Сенатской площади в Петербурге выразил свое понимание личности Петра, ее исторической роли в судьбах России. Фальконе работал над памятником 12 лет. Первый эскиз был исполнен в 1765 г., в 1770 г. – модель в натуральную величину, а в 1775–1777 гг. происходила отливка бронзовой статуи и готовился постамент из каменной скалы, которая после обрубки весила около 275 т. В работе над головой Петра Фальконе помогала Мари-Анн Колло. Открытие памятника состоялось в 1782 г., когда Фальконе уже не было в России, и завершал установку памятника Гордеев. Фальконе отказался от канонизированного образа императора-победителя, римского цезаря, в окружении аллегорических фигур Добродетели и Славы. Он стремился воплотить образ созидателя, законодателя, преобразователя, как сам писал в письме к Дидро. Скульптор категорически восставал против холодных аллегорий, говоря, что «это убогое обилие, всегда обличающее рутину и редко гений». Он оставил лишь змею, имеющую не только смысловое, но и композиционное значение. Так возник образ-символ при всей естественности движения и позы коня и всадника. Вынесенный на одну из красивейших площадей столицы, на ее общественный форум, памятник этот стал пластическим образом целой эпохи. Конь, вставший на дыбы, усмиряется твердой рукой могучего всадника. Заложенное в общем решении единство мгновенного и вечного прослеживается и в постаменте, построенном на плавном подъеме к вершине и резком обрыве вниз. Художественный образ слагается из совокупности разных ракурсов, аспектов, точек обзора фигуры. «Кумир на бронзовом коне» предстает во всей своей мощи прежде, чем можно заглянуть ему в лицо, как верно заметил некогда Д.Е. Аркин, он воздействует сразу же своим силуэтом, жестом, мощью пластических масс, и в этом проявляются незыблемые законы монументального искусства. Отсюда и свободная импровизация в одежде («Это одеяние героическое», – писал скульптор), отсутствие седла и стремян, что позволяет единым силуэтом воспринимать всадника и коня. «Герой и конь сливаются в прекрасного кентавра» (Дидро).



Э.-М. Фальконе. Памятник Петру I.
Фрагмент. Бронза, гранит.
1765—1782. Санкт-Петербург

Голова всадника – это также совершенно новый образ в иконографии Петра, отличный от гениального портрета Растрелли и от вполне ординарного бюста, исполненного Колло. В образе Фальконе господствует не философская созерцательность и задумчивость Марка Аврелия, не наступательная сила кондотьера Коллеони, а торжество ясного разума и действенной воли.

В использовании естественной скалы в качестве постамента нашел выражение основополагающий эстетический принцип просветительства XVIII в. – верности природе.

«В основе этого произведения монументальной скульптуры лежит высокая идея России, ее юной мощи, ее победного восхождения по дорогам и кручам истории. Вот почему памятник порождает в зрителе множество чувств и мыслей, близких и отдаленных ассоциаций, множество новых образов, среди которых неизменно главенствует возвышенный образ героического человека и народа-героя, образ родины, ее мощи, ее славы, великого исторического призвания» (Аркин Д.Е. Э.-М. Фальконе//История русского искусства. М., 1961. Т. VI. С. 38).

В 70-е годы рядом с Шубиным и Фальконе работает ряд молодых выпускников Академии. Годом позже Шубина ее окончил и вместе с ним проходил пенсионерство Федор Гордеевич Гордеев (1744–1810), творческий путь которого был тесно связан с Академией (он даже некоторое время был ее ректором). Гордеев – мастер монументально-декоративной скульптуры. В его ранней работе – надгробии Н.М. Голицыной видно, как умели глубоко проникнуться идеалами античной, именно греческой, пластики русские мастера. Подобно тому как в средневековый период они творчески восприняли традиции византийского искусства, так в период классицизма они постигли принципы эллинистической скульптуры. Знаменательно, что для большинства из них освоение этих принципов и создание своего собственного национального стиля классицизма шло негладко, и творчество почти каждого из них можно рассматривать как «арену борьбы» барочных, иногда и рокайльных тенденций и новых, классицистических. Причем совсем не обязательно эволюция творчества свидетельствует о победе последних. Так, первая работа Гордеева «Прометей» (1769, гипс, ГРМ, бронза – Останкинский музей) и два надгробия Голицыных (фельдмаршала А.М. Голицына, героя Хотина, 1788, ГМГС, Санкт-Петербург, и Д.М. Голицына – основателя знаменитой больницы, построенной Казаковым, 1799, ГНИМА, Москва) несут в себе черты, связанные с барочной традицией: сложность силуэта, экспрессию и динамику («Прометей»), живописность общего композиционного замысла, патетические жесты аллегорических фигур (Добродетели и Военного гения – в одном надгробии. Гора и Утешения – в другом).

Надгробие же Н.М. Голицыной напоминает древнегреческую стелу. Барельефная фигура плакальщицы, взятая меньше чем в натуру, дана в профиль, расположена на нейтральном фоне и вписана в овал. Величавость и торжественность скорбного чувства передают медлительные складки ее плаща. Выражением благородной сдержанности веет от этого надгробия. В нем начисто отсутствует барочная патетика. Но в нем нет и абстрактной символичности, нередко присутствующей в произведениях классицистического стиля. Скорбь здесь тиха, а печаль – трогательно-человечна. Лиризм образа, затаенное, глубоко спрятанное горе и отсюда интимность, задушевность становятся характерными чертами именно русского классицизма. Еще яснее принципы классицизма проявились в барельефах на

античные сюжеты для фасадов и интерьеров Останкинского дворца (Москва, 80–90-е годы).

В творчестве замечательного русского скульптора редкого разнообразия интересов Михаила Ивановича Козловского (1753–1802) можно также проследить эту постоянную «борьбу», сочетание черт барокко и классицизма, с перевесом одних стилистических приемов над другими в каждом отдельном произведении. Его творчество – наглядное свидетельство того, как русские мастера перерабатывали античные традиции, как складывался русский классицизм. В отличие от Шубина и Гордеева пенсионерство Козловского началось прямо с Рима, а затем уже он переехал в Париж. Первыми его работами по возвращении на родину были два рельефа для Мраморного дворца, сами названия которых: «Прощание Регула с гражданами Рима» и «Камилл, избавляющий Рим от галлов» – говорят о большом интересе мастера к античной истории (начало 80-х годов).

В 1788 г. Козловский вновь направляется в Париж, но уже в качестве наставника пенсионеров, и попадает в самую гущу революционных событий. В 1790 г. он исполняет статую Поликрата (ГРМ, гипс), в которой тема страдания и порыва к освобождению звучит патетически. Вместе с тем в судорожном движении Поликрата, усилии его прикованной руки, смертно-мученическом выражении лица есть некоторые черты натуралистичности.

В середине 90-х годов по возвращении на родину начинается самый плодотворный период в творчестве Козловского. Главная тема его станковых произведений (а он работал преимущественно в станковой пластике) – из античности. Его «Пастушок с зайцем» (1789, мрамор, Павловский дворец-музей), «Спящий амур» (1792, мрамор, ГРМ), «Амур со стрелой» (1797, мрамор, ГТГ) и другие говорят о тонком и необычайно глубоком проникновении в эллинистическую культуру, но вместе с тем лишены какой-либо внешней подражательности. Это скульптура XVIII столетия, и именно Козловского, с тонким вкусом и изысканностью воспевавшего красоту юношеского тела. Его «Бдение Александра Македонского» (вторая половина 80-х годов, мрамор, ГРМ) воспеваает героическую личность, тот гражданский идеал, который соответствует морализующим тенденциям классицизма: полководец испытывает волю, противясь сну; свиток «Илиады» около него – свидетельство его образованности. Но античность для русского мастера никогда не была единственным объектом изучения. В том, как естественно передано состояние полудремоты, оцепенелости полусна, есть живое острое наблюдение, во всем видно внимательное изучение природы. А главное – нет всепоглощающего господства разума над чувством, сухой рациональности, и это, на наш взгляд, одно из существеннейших отличий русского классицизма.



*И. П. Мартос. Надгробие
М. П. Собакиной. Мрамор.
1782. ГНИМА*



*Ф. Г. Гордеев. Надгробие
Н. М. Голицыной. Мрамор.
1780. ГНИМА*

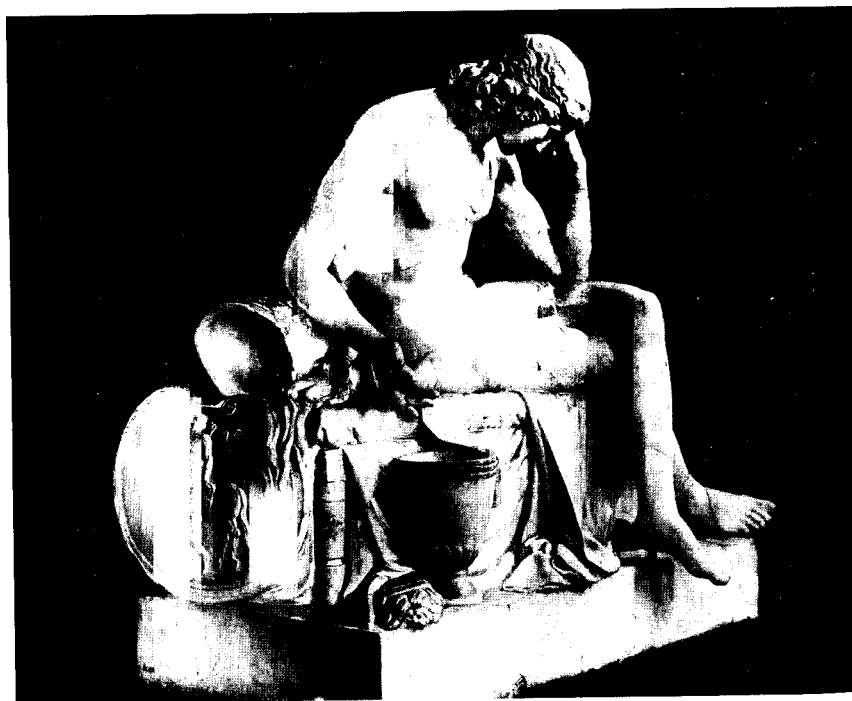
Козловского-классициста, естественно, увлекает тема героя, и он исполняет несколько терракот по мотивам «Илиады» («Аякс с телом Патрокла», 1796, ГРМ). Скульптор дает свое толкование эпизоду из петровской истории в статуе Якова Долгорукого, приближенного царя, возмущившегося несправедливостью одного указа императора (1797, мрамор, ГРМ). В статуе Долгорукого скульптор широко применяет традиционные атрибуты: горящий факел и весы (символ истины и правосудия),

поверженную маску (коварство) и змею (низость, зло). Развивая героическую тему, Козловский обращается к образу Суворова: сначала мастер создает аллегорический образ Геркулеса на коне (1799, бронза, ГРМ), а затем памятник Суворову, задуманный как прижизненная статуя (1799–1801, Петербург). Памятник не имеет прямого портретного сходства. Это скорее обобщенный образ воина, героя, в военном костюме которого соединены элементы вооружения древнего римлянина и средневекового рыцаря (а по новейшим сведениям – и элементы формы, которую хотел, но не успел ввести Павел). Энергией, мужеством, благородством веет от всего облика полководца, от его гордого поворота головы, изящного жеста, с которым он поднимает меч. Легкая фигура на постаменте цилиндрической формы создает с ним единый пластический объем. Соединяя мужественность и грацию, образ Суворова отвечает и классицистическому нормативу героического, и общему пониманию прекрасного как эстетической категории, характерному для XVIII в. В нем создан обобщенный образ национального героя, и справедливо исследователи относят его к наиболее совершенным творениям русского классицизма наряду с фальконетовским «Медным всадником» и монументом Минину и Пожарскому Мартоса.

В эти же годы Козловский работает над статуей Самсона – центральной в Большом каскаде Петергофа (1800–1802). Вместе с лучшими скульпторами – Шубиным, Щедриным, Мартосом, Прокофьевым – Козловский принял участие в замене статуй петергофских фонтанов, выполнив один из самых ответственных заказов. В «Самсоне», как его традиционно принято называть, соединились мощь античного Геракла (по некоторым новейшим исследованиям это и есть Геракл) и экспрессия образов Микеланджело. Образ исполина, разрывающего пасть льву (изображение льва входило в герб Швеции), олицетворял непобедимость России.

Во время Великой Отечественной войны памятник был похищен фашистами. В 1947 г. скульптор В.Л. Симонов воссоздал его на основании сохранившихся фотодокументов.

Сверстником Козловского был Федос Федорович Щедрин (1751–1825). Он прошел те же этапы обучения в Академии и пенсионерства в Италии и Франции. Исполненный им в 1776 г. «Марсий» (гипс, НИМАХ), как и гордеевский «Прометей» и «Поликрат» Козловского, полон бурного движения и трагического мироощущения. Подобно всем скульпторам эпохи классицизма, Щедрин увлечен античными образами («Спящий Эндимион», 1779, бронза, ГРМ; «Венера», 1792, мрамор, ГРМ), проявляя при этом особо поэтическое проникновение в их мир. Он также участвует в создании скульптур для петергофских фонтанов («Нева», 1804). Но наиболее значительные работы Щедрина относятся уже к периоду позднего классицизма. В 1811–1813 гг. он работает над скульптурным комплексом захаровского Адмиралтейства. Им выполнены трехфигурные группы «Морских нимф», несущих сферу, – величественно-монументальные, но и грациозные одновременно; статуи четырех великих античных воинов: Ахилла, Аякса, Пирра и Александра Македонского – по углам аттика центральной башни. В адмиралтейском комплексе Щедрин сумел подчинить декоративное начало монументальному синтезу, продемонстрировав прекрасное чувство архитектурности. Скульптурные группы нимф четко читаются своим объемом на фоне гладких стен, а фигуры воинов органично завершают архитектуру центральной башни. С 1807 по 1811 г. Щедрин работал также над огромным фризом «Несение креста» для конхи южной апсиды Казанского собора.



*М. И. Козловский. Бдение Александра Македонского.
Мрамор. Середина 1780-х годов. ГРМ*

Его современник Иван Прокофьевич Прокофьев (1758–1828) в 1806–1807 гг. создает в Казанском соборе фриз на аттике западного проезда колоннады на тему «Медный змий». Прокофьев – представитель уже второго поколения академических скульпторов, последние годы он занимался у Гордеева, в 1780–1784 гг. учился в Париже, затем уехал в Германию, где пользовался успехом как портретист (сохранились лишь два портрета Прокофьева четы Лабзиных, 1802, оба терракота, ГРМ). Одна из ранних его работ – «Актеон» (1784, ГРМ) свидетельствует о мастерстве уже вполне сложившегося художника, умело передающего сильное, гибкое движение, упругий бег юноши, преследуемого собаками Дианы. Прокофьев преимущественно мастер рельефа, продолжающий лучшие традиции античной рельефной пластики (серия гипсовых рельефов парадной и чугунной лестниц Академии художеств; дома И.И. Бецкого, дворца в Павловске – все 80-е годы, за исключением чугунной лестницы Академии, исполненной в 1819–1820 гг.). Это идиллическая линия в творчестве Прокофьева. Но мастеру были знакомы и высокие драматические ноты (уже упоминавшийся фриз Казанского собора «Медный змий»). Для Петергофа Прокофьев исполнил в пару к щедринской «Неве» статую «Волхова» и группу «Тритоны».



*М. И. Козловский. Памятник А. В. Суворову.
Бронза (пьедестал — гранит.
Арх. А. Воронихин). 1799—1801.
Санкт-Петербург*

Иван Петрович Мартос (1754–1835) прожил очень долгую творческую жизнь, и самые его значительные работы были созданы уже в XIX столетии. Но надгробия Мартоса, его мемориальная пластика 80–90-х годов по своему настроению и пластическому решению принадлежат XVIII веку. Мартос сумел создать образы просветленные, овеянные тихой скорбью, высоким лирическим чувством, мудрым принятием смерти, исполненные, кроме того, с редким художественным совершенством (надгробие М.П. Собакиной, 1782, ГНИМА; надгробие Е.С. Куракиной, 1792, ГМГС).

В живописи наиболее последовательно принципы классицизма, естественно, воплотил исторический жанр. Античные и библейские сюжеты (которые преимущественно и считались историческим жанром) и национальная история трактовались в ней соответственно гражданственным и патриотическим идеалам просветительства. Один из первых выпускников Академии, прошедший пенсионерство в Париже и Риме, автор пособия «Изъяснение краткой пропорции человека... для пользы юношества, упражняющегося в рисовании...», по которому впоследствии учились целые поколения художников, Антон Павлович Лосенко (1737–1773) был и первым русским профессором класса исторической живописи. Детские годы Лосенко провел на Украине, затем пел в придворном хоре и был одним из трех мальчиков, «спавших с голоса», которые были отданы в обучение И. Аргунову. Вскоре Лосенко попал в Академию, откуда в качестве пенсионера был направлен в Париж. Здесь им были написаны картины, сразу получившие признание: «Чудесный улов рыбы» и «Авраам приносит в жертву сына своего Исаака» (обе ГРМ). Лосенко принадлежит первое произведение из русской истории – «Владимир и Рогнеда». В ней Лосенко избрал тот момент, когда новгородский князь Владимир «испрашивает прощения» у Рогнеды, дочери полоцкого князя, на землю которого он пошел огнем и мечом, убил ее отца и братьев, а ее насильно взял в жены. Общий характер картины, конечно, театрально-условный: Рогнеда театрально страдает, возведя глаза горб; Владимир, написанный, кстати, с драматического актера Дмитриевского, не менее театрален. Похожи на барельефы античных стел фигуры плачущих служанок. Но само обращение к русской истории и толкование темы прежде всего как осуждение произвола было очень характерно для эпохи высокого национального подъема второй половины XVIII столетия. Имеются и другие более мелкие, но важные находки. Лосенко внимательно изучал не только русскую историю, но и древнерусские костюмы (насколько это позволяло тогдашнее знание), искал наиболее характерные типажи (интересны фигуры двух воинов – «новгородских мужиков» – в правом верхнем углу композиции). При всей декламационности и патетике в картине Лосенко много искреннего чувства.

Помимо живописи художник занимался преподаванием в Академии, некоторое время был даже ее директором. Административные обязанности отнимали много сил у слабого здоровьем Лосенко. Фальконе писал Екатерине: «Преследуемый, утомленный, опечаленный, измученный тьмою

академических пустяков, ни в какой Академии не касающихся профессора, Лосенко не в состоянии коснуться кисти: его погубят несомненно. Он первый искусный художник нации, к этому остаются нечувствительны, им жертвуют...» (Сборник императорского Русского исторического общества. СПб., 1876. Т. XVII. С. 123). Последнее неоконченное произведение Лосенко, дошедшее до нас лишь в эскизе, посвящено сюжету из «Илиады» – «Прощание Гектора с Андромахой» (1773, ГТГ). На этом произведении можно проследить, как «внедрялись» классицистические принципы в русскую живопись. Композиция строится наподобие многофигурной у мизансцены классицистического спектакля. Действие разыгрывается на фоне величественной колоннады, участники сцены образуют кулисы, позволяющие сосредоточиться на главных персонажах – Гекторе, патетический жест которого призван показать его готовность пожертвовать личным счастьем во имя долга, и Андромахе, в склоненной фигуре которой четко читается предчувствие трагического исхода. В системе изображения превалирует линейно-пластическое начало. Это означает, что главными выразительными средствами являются рисунок и светотень; в классицистических произведениях цвет не столько лепит, сколько раскрашивает форму, его не случайно называют локальным, ибо он как бы замкнут в определенных границах, не рефлектирует с соседними, не взаимодействует с ними. Форма объема создается не столько цветом, тонкой разработкой внутренних его градаций, сколько светотенью. Именно при помощи светотени и создается почти пластическая осязаемость изображаемых предметов в произведении классицизма.



А. П. Лосенко. Владимир и Рогнеда. 1770. ГРМ

Во второй половине 70-х – в 80-е годы в жанре исторической живописи работает и такой тонкий мастер, как П.И. Соколов (1753–1791). Соколов в основном писал на сюжеты из античной мифологии («Меркурий и Аргус», 1776, ГРМ; «Дедал привязывает крылья Икару», 1777, ГТГ).



Г. И. Угрюмов. Венчание Михаила Федоровича на царство. 1797—1799. ГРМ

Затем начинается новый этап в развитии исторической живописи. Он связан с именем Г.И. Угрюмова (1764–1823), основной темой произведений которого является борьба русского народа: с кочевниками («Испытание силы Яна Усмаря», 1796–1797, ГРМ), с немецкими рыцарями («Торжественный въезд в Псков Александра Невского после одержанной им над немецкими рыцарями победы», 1793, ГРМ), за безопасность своих границ («Взятие Казани», 1797–1799, ГРМ) и пр. Угрюмов занимался и портретным жанром, был прекрасным педагогом, преподававшим в Академии более 20 лет, из класса которого вышли такие мастера, как Кипренский, Шебуев, Егоров. Следует отметить, что и Лосенко, и Соколов, и Угрюмов были блестящие рисовальщики, и их графическое наследие, как и многих скульпторов, например Козловского, по праву принадлежит к высшим достижениям русской графики XVIII в.

Исторический жанр более чем какой-либо другой демонстрирует развитие принципов классицизма, трактованных, однако, очень широко. В этом искусстве много живописности и динамики, унаследованных от уходящего барокко; одухотворенности, привнесенной сентиментализмом и еще ранее рокайлем; на него в начале XIX в. оказал определенное влияние романтизм. Наконец, неизменным и постоянным было воздействие реалистических традиций национальной художественной культуры.

Наибольших успехов живопись второй половины XVIII в. достигает в жанре портрета, что не кажется удивительным, если мы вспомним предыдущие этапы. Поколение художников, выступившее на рубеже 60–70-х годов, в кратчайший срок выдвинуло русский портрет в ряд лучших произведений мирового искусства. Одним из таких мастеров был Федор Степанович Рокотов (1735/36–1808). Обстоятельства жизни Рокотова и по сей день не все выяснены. Рокотов, видимо, происходил из крепостных семейства

князей Репниных и, возможно, через них познакомился с И.И. Шуваловым, куратором Московского университета и Академии художеств, который и способствовал его принятию на службу в Академию. Рокотов получил вольную и стал одним из прославленных художников XVIII столетия.

Рокотов вошел в русское искусство в 60-е годы, когда творчество Антропова, с которым у него в ранний период имеются явные точки соприкосновения, было в расцвете. Но даже его ранние работы по сравнению со зрелым Антроповым показывают, что русское искусство вступило в новую фазу развития: характеристики портретируемых, полные лиризма и глубокой человечности, становятся многогранными, выразительный язык необыкновенно усложняется. Слава к Рокотову приходит скоро. Уже в 1764 г. в его мастерской, по свидетельству современника, стоят десятки портретов, «в которых были окончены одни головы». Он умел создавать законченную характеристику модели в три сеанса («по троекратному действию»). «Ты, почти играя, ознаменовал только вид лица и остроту зрака ево, в тот час и пламенная душа ево, при всей ево нежности сердца на оживленном тобою полотне не утаилася...», – писал его современник о портрете поэта А.П. Сумарокова (ГИМ). Петербургский период Рокотова длился до середины 60-х годов. Это период исканий, еще тесных связей с искусством середины века. Портрет вел. кн. Павла Петровича (1761, ГРМ), девочки Юсуповой (там же) еще полны рокайльных реминисценций. В Москве начинается «истинный Рокотов», здесь он трудился почти 40 лет и за это время успел «переписать всю Москву», добавим, всю просвещенную Москву, передовое русское дворянство, людей, близких ему по складу мышления, по нравственным идеалам. Здесь он и создал некий портрет-тип, соответствующий гуманистическим представлениям передовой дворянской интеллигенции о чести, достоинстве, «душевном изяществе». Этот просветительский идеал Рокотову проще было создать именно в Москве, в среде глубоко и широко мыслящих просвещенных людей его окружения, вдали от официального духа столицы, жизнью в которой он тяготился. Властитель дум в 60–70-х годах М. Херасков писал:

Не титла славу нам сплетают,
Не предков наших имена.
Одни достоинства венчают.
И честь венчает нас одна...
Будь мужествен ты в ратном поле,
В дни мирны добрый гражданин,
Не чином украшайся боле,
Собою украшай свой чин.

М. Херасков. Знатная порода



**Ф. С. Рокотов. Портрет
А. П. Струйской. 1772. ГТГ**

В эти годы складывается определенный тип камерного портрета (Рокотов редко писал парадные, и то в основном в начале творчества) и определенная манера письма, определенный строй художественных средств. Это обычно погрудное изображение. Фигура повернута по отношению к зрителю в $\frac{3}{4}$, объемы создаются сложнейшей светотеневой лепкой, тонко сгармонизированными тонами. Модель почти не комментируется сложными атрибутами, антураж не играет никакой роли, иногда вовсе отсутствует.

Характеристика никогда не однозначна. Неуловимыми средствами Рокотов умеет передать меняющийся облик модели: насмешливость скептического Майкова, ленивую улыбку и состояние умиротворения в облике «Неизвестного в треуголке» (оба – 70-е годы, ГТГ), тонкую задумчивость, духовное изящество, хрупкость внутреннего мира на прекрасном лице А.П. Струйской (1772, ГТГ) или молодого Артемия Воронцова (конец 1760-х годов, ГТГ). Искание тона – так можно обозначить основную живописную задачу Рокотова в 70-е годы. Образ строится в определенном тональном ключе на непринужденном слиянии легких, тающих мазков. Динамичность движений кисти создает впечатление мерцающего красочного слоя, его подвижности, прозрачной дымки, особой сложности воздушного пространства, воздушной среды. В портрете «Неизвестного в треуголке» золотистые тона вспыхивают на черном и на черно-коричневом фоне, сверкают даже в серебре головного убора, все пронизано светом, выхватывающим это пухлое, милое в своей неправильности лицо. Сказать: черное домино, розовый камзол, белый платок и жабо – значит необычайно огрубить, просто исказить живопись портрета, его потрясающую живописную феерию. В другом портрете – Струйской – сложность душевной жизни модели совсем не декларируется, она также передана тонкими цветовыми нюансами, отсюда какая-то недосказанность характеристики, очарование тайны, что и позволило поэту, уловившему эти особенности рокотовской кисти, сказать:

Ее глаза – как два тумана,
Полуулыбка, полуплач,
Ее глаза – как два обмана,
Покрытых мглою неудач.

Н. Заболоцкий. Портрет



**Ф. С. Рокотов. Портрет
В. Е. Новосильцовой. 1780. ГТГ**

Одухотворенность образов, изысканность мастерства и вместе с тем очень простая композиция, скромные размеры характерны для портретов Рокотова.

На рубеже 70–80-х годов под воздействием новых эстетических воззрений становятся заметны новые качества рокотовской манеры. Открытость и прямота в портретируемых лицах сменяется выражением непроницаемости, сдержанности душевных переживаний, светской выдержки. В характеристике модели, в композиции и колорите как бы изменяются акценты. Композиция становится все наряднее, праздничнее, фигура чаще всего вписывается в овал. Она также повернута в $3/4$, но осанка иная – горделивая, поза статичная. Бант или букет украшают платье, усиливая этим впечатление необыденности, праздничности. Фактура сглаженная, почти эмалевая, мастерство доведено до рафинированности. Лицо светится на темном фоне, его контуры тают, оно как бы выхвачено из мрака. Но это лицо лишено уже дружественности, теплоты, характерной для портретов 70-х годов. Так, о портрете двадцатилетней Новосильцовой (1780, ГТГ) исследователь Э.Н. Ацаркина верно сказала: «Почти пугающее всеведение взгляда». Это же можно отметить и в настороженно-внимательном взоре красавицы Санти (1785, ГРМ).

С 80-х годов можно говорить о «рокотовском женском типе»: гордо поднятая голова, удлинённый разрез чуть прищуренных глаз, рассеянная улыбка – все это неизбежно приводит к некоторой потере конкретности. Но и на этом пути у такого мастера, как Рокотов, были большие удачи, например портрет В.Н. Суровцевой (конец 80-х годов, ГРМ), притягательная сила которого заключена в его одухотворенности и тонкой задушевности. Рокотов показывает, что есть иная красота, чем внешняя, он создает представление о женской красоте прежде всего как о красоте духовной. Легкая грусть и даже некоторая душевная усталость не исключают большой внутренней сдержанности, высокого достоинства и глубины чувства.

Одним из величайших художников XVIII столетия, сумевшим наиболее полно выявить основные особенности и принципы, сам дух живописи своего века, был Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735–1822). Левицкий – создатель и парадного портрета (недаром говорили, что он запечатлел в красках весь «екатеринин век», переписал всех екатерининских вельмож), и великий мастер камерного портрета. В каждом из них он является художником, необычайно тонко чувствующим национальные черты своих моделей, независимо от того, пишет он царедворца или юную «смолянку».

Художник родился на Украине, в семье священника и гравера, выходца из Киевской духовной академии, этой «русской Сорбонны», как ее называл А.Н. Бенуа. Возможно, отец и стал первым учителем Левицкого. Некоторые исследователи предполагают, что оба они работали над росписью Андреевского собора в Киеве под началом А.П. Антропова. Антропов и явился настоящим учителем Левицкого, у него он проучился несколько лет. Левицкий оставался в самых близких с ним отношениях до смерти последнего.

С рубежа 50–60-х годов начинается петербургская жизнь Левицкого, навсегда отныне связанная с этим городом и Академией художеств, в которой он многие годы руководит портретным классом. Слава к Левицкому пришла в 1770 г., когда на академической выставке экспонировались шесть его портретов. Среди них портрет архитектора и одного из авторов здания Академии художеств А.Ф. Кокоринова (1769, ГРМ). В традиционной композиции парадного портрета с неизменным условным жестом, которым модель «указует» на лежащий на бюро чертеж Академии, в праздничном одеянии, сшитом к открытию Академии и стоившем Кокоринову годового жалованья, как гласят документы, Левицкий создал образ совсем не однозначно-парадный. Подлинная художественность пронизывает это изображение, начиная от лица, в котором соединены чарующая простота, даже простодушие со скептической усмешкой, со следами усталости, разочарования и даже тяжелого внутреннего раскола, до виртуозно написанной одежды. Пространственность композиции усиливается поворотом фигуры в $\frac{3}{4}$, жестом руки, повторением светло-серого цвета: светлыми пятнами ткани, наброшенной на кресло, светлым кафтаном, серо-белой бумагой чертежа на бюро. Колорит построен на оливковых, жемчужных, золотистых, сиреневых оттенках, приведенных в целостность сиреневой дымкой в сочетании с теплым золотом. С поразительной материальностью, с каким-то чувственным восхищением передает художник богатство предметной фактуры: шелк, мех, шитье, дерево и бронзу. Светотеневые градации очень тонкие, свет то вспыхивает, то погасает, оставляя предметы второго плана в рассеянном освещении. Живописная маэстрия усиливает сложную характеристику модели в целом.

В схеме парадного портрета решен и другой образ Левицкого – П.А. Демидова (1773, ГТГ). Портрет подписной и датированный, как и портрет Кокоринова. Потомок тульских кузнецов, возведенных Петром в ряд именитых людей, баснословный богач, странный чудак, даже самодур, П.А. Демидов вместе с тем разделял многие взгляды русских просветителей, сам был одаренным человеком – ботаником, садоводом, оставившим драгоценный гербарий Московскому университету, которому он, кстати, даровал немалые суммы, филантропом: он основал Коммерческое училище и Воспитательный дом в Москве. На фоне последнего и изображена модель на портрете Левицкого. Тем же величественным жестом, что и Кокоринов, Демидов «указует» на горшок с цветами. Его поза – обычная для парадного портрета, но одет он в шлафрок, на голове колпак, опирается он на лейку, весь его вид не соответствует традиционной схеме репрезентативного портрета, а главное, ей не соответствует выражение лица: это не светская маска, на нем нет ни тени самодовольства, сословной горделивости. Глядя на это лицо с грустным, насмешливым, скептическим выражением, начинаешь понимать и его покаянные мысли, и его тайную благотворительность, весь его непростой внутренний мир, который он так тщательно оберегал от посторонних глаз за ширмой чудачеств и экстравагантных поступков. В портрете Демидова тоже проявляется поразительное чувство формы, пространственной глубины, материальности, но еще более акцентирована пластическая лепка, отсутствуют смягченные контуры, нежная дымка портрета Кокоринова. Жемчужный жилет, панталоны, оторочка халата, белые чулки контрастируют с оранжевым

теплого тона халатом: живопись сочная, материальная, плотная, в ней нет никакой жесткости.



Д. Г. Левицкий. Портрет П. А. Демидова.
1773. ГТГ

В 70-е годы Левицкий создает целую серию портретов воспитанниц Смольного института благородных девиц – «смолянок» (все в ГРМ). Возможно, сама Екатерина, занимавшаяся вопросами женского воспитания и образования, сделала Левицкому заказ на портреты, долженствующие увековечить в живописи «новую породу» людей. Портреты получили позднее в искусстве название сюиты, хотя Левицкий не задумывал их как нечто цельное и писал несколько лет (1772–1776). Однако общий замысел в них все-таки проявился, он определен общей темой – юности, искрящегося веселья, особой жизнерадостности мироощущения. Девочки разных возрастов изображены просто позирующими (самые маленькие – Давыдова и Ржевская), танцующими (Нелидова, Борщова, Лёвшина), в пасторальной сцене (Хованская и Хрущева), музицирующими (Алымова), с книгой в руках (Молчанова). Эта единый художественный ансамбль, объединенный одним светлым чувством радости бытия и общим декоративным строем. В некоторых портретах изображение помещается на нейтральном фоне (Ржевская и Давыдова, Алымова), другие – на фоне театрального задника, условного театрального пейзажа, изображающего парковую природу. Мастер и не скрывает, что его фигуры в двойном портрете Хованской и Хрущевой или в портрете Борщовой прямо поставлены на маленькую сценическую площадку. Это сознательная, чуть ироническая «неправда маскарада», как писал А.Н. Бенуа, «ненастоящность» придает еще больше очарования этим «очаровательным дурнушкам», некрасивым красавицам с милыми неправильными лицами, «в заученных позах нелепого танца на дорожках парка». Все своеобразие русского рокайля видел исследователь в подобном письме, которое он не побоялся сравнить с фрагонаровским и с импрессионистическим. Цельности колорита Левицкий достигает теперь не господством одного доминирующего тона, а изысканной гармонией отдельных цветов, просвечиванием одного цвета из-под другого. Цветом лепится объем, подчеркивается трехмерность, вещественность. Основной колористический аккорд – сочетание жемчужных и серых оттенков с теплым розовым, с зеленовато-серым в портретах Хованской и Хрущевой и портрете Нелидовой – сменяется другим принципом – большого однотонного пятна (платья) в портретах Алымовой и Молчановой. Но это однотонное пятно полно тонкой разнообразной игры оттенков и света. Не просто иллюзорно, а образно воссоздана фактура, передана материальность всего изображенного предметного мира. Пластический, линейный ритм, композиция и колористическое решение создают изумительную декоративность всей серии, строят образы, незабываемые в своем очаровании юности. Левицкий вообще любил писать молодых на протяжении всей своей творческой жизни.



*Д. Г. Левицкий. Портрет
М. А. Дьяковой. 1778. ГТГ*

«Смолянки» – это парадные портреты; в портрете М.А. Дьяковой – будущей жены архитектора Н.А. Львова, к кругу которого принадлежал Левицкий, – он создает образ раскрывающейся жизни. Это портрет камерный, интимный. В отличие от зыбкости, недоговоренности, неуловимости рокоотовских образов, характеристики Левицкого всегда конкретно ясны, осязательны, фактура в них вещественна, но эта ясность и зримая полнота вещей не лишает образы большой поэтичности, что и видно в портрете Дьяковой. Более того, здесь ощутимо как бы участие художника в душевной жизни модели, трогательно-бережное отношение к этой расцветающей жизни, то, что можно было бы назвать современным словом «сопереживание». Эти качества приносит Левицкий на смену затаенности, изменчивости, имперсональной одухотворенности образов Рокотова.

80-е годы – годы наибольшей славы Левицкого. В его камерных портретах заметно берет верх трезвое, объективное отношение к модели. Характеристика индивидуальности становится более обобщенной, в ней подчеркиваются типичные черты. Левицкий остается большим психологом, блестящим живописцем, но по отношению к модели он теперь как бы более сторонний наблюдатель. Появляется известная доля унификации художественных средств выражения: однообразие улыбки, нарочитый румянец, определенная система складок; проще становятся колористические соотношения, шире используются лессировки (портрет Дьяковой-Львовой, 1781, ГТГ; портрет А.С. Бакуниной, 1782, ГТГ). Четкость пластических объемов, определенность линейных контуров, большая гладкость живописи – это черты, которые усиливаются под воздействием укрепляющейся классицистической системы. Однако среди этих поздних портретов есть большие творческие удачи мастера (портрет А.В. Храповицкого, 1781, ГРМ; пленительные портреты детей Воронцовых, 90-е годы, ГРМ, и пр.).

Много Левицкий занимается и репрезентативным портретом, среди главных моделей была сама императрица, которую художник писал неоднократно; наиболее известно ее изображение в образе законодательницы, повторенное несколько раз самим автором и другими художниками и описанное Державиным, большим другом и единомышленником Левицкого, в оде «Видение Мурзы». В портрете «Екатерина II-законодательница в храме богини Правосудия» (1783, ГРМ, вариант-ГТГ) императрица представлена «первой гражданкой отечества», служительницей законов. В ней передовые люди видели идеальное воплощение образа просвещенного монарха, призванного мудро управлять державой. Аллегорический язык портрета – дань классицизму: Екатерина указывает на алтарь, где курятся маки – символ сна (так и она сжигает себя на алтаре служения отечеству), над нею – статуя Правосудия, у ног – орел, символ мудрости и божественной власти, в проеме колонн – корабль как символ морской державы. Интенсивность цвета с преобладанием холодных локальных тонов, скульптурность форм, подчеркнутая пластичность, четкое деление на планы – все это черты уже зрелого классицизма.

Жизнь Левицкого была длинной, и творчество его многообразно. Он оставил большой след в русском искусстве и как прекрасный педагог.

Третий замечательный художник рассматриваемого периода – Владимир Лукич Боровиковский (1757–1825). Он родился на Украине, в Миргороде, учился иконописи у отца, рано начал писать образа и портреты. Перелом в его судьбе наступил, когда он был замечен Львовым, который в свите Екатерины проезжал через Украину в Крым (Боровиковский исполнил два панно в одной из комнат временного путевого дворца, предназначенного для приема императрицы). В 1788 г. Боровиковский оказался в

Петербурге, прожил восемь лет в семье Львовых, в построенном Львовым же Почтовом стане, как и Левицкий, навсегда распростился с Украиной ради Петербурга. Возможно, у Левицкого, как недолго и у Лампи Старшего, Боровиковский получил свои первые уроки в столице. В эти годы Боровиковский много занимается портретной миниатюрой на металле, картоне, дереве (например, «Лизынька и Дашенька», 1794, ГТГ). В 90-е годы мастер создает портреты, в которых в полной мере выражены черты нового направления в искусстве – сентиментализма. Самый первый в ряду этих портретов – портрет О.К. Филипповой, жены помощника архитектора Воронихина (начало 90-х годов, ГРМ). Она изображена в утреннем платье с небрежно распущенными волосами, с розой в руке, на фоне паркового пейзажа. Конечно, вся эта «безыскусственность» портретов вполне искусно сделана, но само появление подобных изображений говорит об интересе к тонким «чувствованиям», к передаче душевных состояний, к частной жизни человека, мечтающего или просто отдыхающего и находящегося в единении с природой. Все «сентиментальные» портреты Боровиковского – это изображения модели в простых нарядах, иногда в соломенных шляпках, с яблоком или цветком в руке (портрет Е.Н. Арсеньевой, 1796, ГРМ). Лучшим в этом ряду является портрет М.И. Лопухиной. Рядом с победной, искрометной жизнерадостностью Арсеньевой образ восемнадцатилетней Марии Ивановны Лопухиной кажется напоенным тишиной и томностью. Горделивая небрежность и изящество позы, своенравное выражение задумчивого лица – все построено на сложнейших цветовых нюансах, в основном голубого и зеленого, на прихотливой игре сиреневых тонов, на перетекании одного тона в другой, строящих форму, на тончайших светотеневых градациях, из которых слагается гармоническая соподчиненность всех частей, на певучей плавности линий. А в итоге возникает совершенно чарующий образ, высокоодухотворенный, как бы слитый с природой. Пейзаж в портрете несет огромную эмоциональную и смысловую нагрузку. Портрет этот позже вызвал к жизни стихи Я. Полонского:

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



*В. Л. Боровиковский. Портрет
М. И. Лопухиной. 1797. ГТГ*

Идея сентиментализма нашла выражение и в портрете торжковской крестьянки Христины, кормилицы в доме Львовых, в котором Боровиковский при всей пасторальности и идилличности сумел создать живой человеческий образ, полный особой сердечности, наивной прелести и чистоты.

Новые эстетические взгляды эпохи проявились в полной мере даже в изображении императрицы. Теперь это не репрезентативный портрет «законодательницы» со всеми императорскими регалиями, а изображение обыкновенной женщины в шляфроке и чепце на прогулке в Царскосельском парке. Такой

ее представил Боровиковский на портрете 1795 г. (ГТГ; авторское повторение – конца 1800-х годов, ГРМ), исполненном, кстати сказать, также не без участия Львова, но уже тогда, когда русское просвещенное дворянство жило иными образами и идеалами. Портрет этот имел большой успех и позже. В 20-х годах XIX в. с него была сделана Уткиным гравюра; знаменательно, что Пушкин писал Екатерину в «Капитанской дочке» под впечатлением этого портрета Боровиковского.



*В. Л. Боровиковский. Портрет
А. Г. и А. А. Лобановых-Ростовских.
1814. ГТГ*

Боровиковскому принадлежат и многочисленные парадные, в основном мужские, портреты (А. Б. Куракина, ок. 1802, ГТГ; Павла, 1800, ГРМ; персидского принца Муртазы-Кулихана, 1796, ГРМ), в которых он умеет сочетать неизбежную для такого жанра условность композиции с правдивой характеристикой модели.

Рубеж XVIII–XIX вв. – время наивысшей славы Боровиковского и одновременно появления новых тенденций в искусстве. Классицизм достигает своих высот, и в портретах Боровиковского этого времени наблюдается стремление к большей определенности характеристик, строгой пластичности, почти скульптурности форм; к усилению объемности, к постепенному исчезновению мягкой и изнеженной живописности, на смену которой приходит звучность плотных цветов. Если двойной портрет сестер Гагариных (1802, ГТГ) представляет девочек с нотами и гитарой еще на фоне пейзажа, то более поздние композиции Боровиковский решает на нейтральном фоне. Культ трогательной дружбы, семейного очага, крепких родственных уз, близкий и идеалам сентиментализма, приобретает теперь некоторый оттенок декларативности и демонстративности (портрет А.И. Безбородко с детьми, ГРМ; А.Е. Лабзиной с воспитанницей, ГТГ, оба – 1803; Г.Г. Кушелева с детьми, Новгородский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник; Л.И. Кушелевой с детьми – собр. Гофмансталя, Лондон, – оба сер. 1800-х годов; мадам де Сталь, портрет М.И. Долгорукой – оба нач. 1800-х годов XIX в., ГТГ). Это целая галерея портретов, которые можно было бы назвать портретами ампирическими. Последние произведения Боровиковского, поражающие высоким реализмом в передаче старческих лиц (портрет Д.П. Трощинского, 1819, ГТГ; более ранний портрет Н. Голицыной, ГРМ), свидетельствуют о жизненной силе его таланта.

Во второй половине века в России успешно работали и иностранцы – швед Александр Рослин, француз Жан-Луи Вуаль.

Бытовой жанр не получил развития в стенах Академии. В 70–80-е годы существовал только так называемый класс домашних упражнений, закрытый в конце века. В итоге все, что было сделано интересного в этом жанре, было сделано без прямого участия Академии. Временем рождения русского бытового жанра можно было бы считать вторую половину 60-х годов, когда Иван Фирсов написал, будучи в Париже, небольшую картину под названием «Юный живописец» («В мастерской юного художника», ГТГ), изображающую маленькую шаловливую девочку, под надзором сестры (или матери?) позирующую юному художнику, – если бы она не была написана совсем в духе Шардена. Первыми художниками, создавшими русский бытовой жанр, стали Михаил Шибанов и Иван Ерменев.

Крепостной художник из крестьян Шибанов (? – после 1789) был известен как портретист. В 70-х годах

он написал два полотна из крестьянской жизни – «Крестьянский обед» (1774, ГТГ) и «Празднество свадебного договора» («Сговор», 1777, ГТГ). В обеих картинах, исполненных по композиции и колориту в соответствии с академическим историческим жанром, художник сумел передать человеческое достоинство своих персонажей, их высокую нравственность. Образы написанных им крестьян очень правдивы, исполнены художником явно с натуры. В «Крестьянском обеде» перед нами усталый пожилой человек, молодой отец, старая женщина. Идеализирован лишь образ молодой матери с ребенком на руках, вызывающий ассоциации с образом мадонны. А в «Сговоре» фигуры еще более индивидуализированы, достаточно взглянуть на довольное лицо жениха и весело улыбающихся сватов. И крестьянскую трапезу в ее замедленном, почти ритуальном ритме, и торжественную минуту «сговора», и красивые национальные костюмы Шибанов изображает очень празднично. В картине нет ни одной детали, способной вызвать мысли о тяжести повседневной крестьянской жизни. Но он сумел избежать и этнографичности «костюмных» зарисовок, свойственных работам путешествующих по России иностранных художников. Это первое изображение крестьянства русским художником.

Еще мало изучено творчество Ерменева (1746/49–1797), хотя он по праву наряду с Шибановым может считаться первым русским жанристом. Окончив в 1767 г. Академию, он, как и все студенты этого выпуска, по невыясненным обстоятельствам получил аттестат только 4-й степени. Тем не менее Ерменев побывал в Париже. Совершенно особняком в русском искусстве XVIII в. стоит серия его акварелей, посвященная нищим («Поющие слепцы», «Крестьянский обед», «Нищие» и др., все, видимо, 1770-х годов, ГРМ). Чаще всего это изображение двух фигур в рост на фоне неба: нищая старуха и ребенок, нищий и поводырь – или одинокая фигура нищего. Низкий горизонт, крупный силуэт, ясность композиции, мерность ритма при некоторой театральности придают этим нищим в рубище черты подлинной монументальности. «Не жалкие отверженные люди, а грозная сила», – так писал исследователь творчества Ерменева А. Савинов о персонажах акварелей Ерменева, открывающих перед нами еще одну грань искусства XVIII столетия.

В последней четверти XVIII в. приобрел черты самостоятельности пейзажный жанр. В 1776 г. Семен Федорович Щедрин (1745– 1804) стал первым профессором-руководителем пейзажного класса. Характер пейзажей самого Щедрина глубоко лирический и поэтический. Это в основном изображение окрестностей Петербурга: Павловска, Петергофа, Царского Села, Гатчины, – нерегулярные, так называемые английские, парки с их живописными речками, прудами, островами и павильонами. Истоками пейзажного жанра послужили ведута еще петровского времени (в гравюре) и фантастические пейзажные фоны в декоративных панно середины века. Пейзажи Щедрина, особенно ранние, во многом напоминают такие панно. Художник часто употребляет один и тот же прием: на переднем плане развесистое дерево, затем водное пространство, фоном служит архитектурное сооружение, которое обычно и дает наименование пейзажу («Вид на Гатчинский дворец с Длинного острова», 1796, ГТГ; «Вид на Большую Невку и дачу Строгановых», 1804, ГРМ). Четко прослеживается трехцветная схема, сложившаяся еще в западноевропейском классицистическом пейзаже. Постепенно вырабатывается образ безмятежно ясной, спокойной природы. Тихое течение вод, величавое движение облаков, руины, мосты, обелиски, пасущиеся стада, на этом фоне люди, созерцающие природу, находящиеся в единении с ней, – все окрашено чувством идиллическим, пасторальным, созвучно идеалу сентиментализма. Сочетание видового и декоративного начала сохранилось и в поздних работах Щедрина, в его панно для Михайловского замка, в Росписях загородного дома в Жерновке (конец 90-х годов). Из гравировально-ландшафтного класса Щедрина вышли прекрасные Мастера гравированного пейзажа – С.Ф. Галактионов, А.Г. Ухтомский, братья И.В. и К.В. Ческие и др.



М. Шибанов. Крестьянский обед. 1774. ГТГ

Мастером акварельного пейзажа, запечатлевшим виды Кавказа, Крыма, Бессарабии, Украины, был Михаил Матвеевич Иванов (1748–1823). Во многих его картинах пейзаж – составная часть батальных сцен. Служа в штабе Г. Потемкина, он изображал места сражений русской армии, города, за которые только что шла битва («Штурм Измаила», 1788, ГРМ). С 1800 г. М. Иванов руководил батальным классом Академии художеств, с 1804 г., после смерти Семена Щедрина, – пейзажным.

Если Щедрина можно назвать родоначальником вообще национального пейзажа XVIII в., то Федор Алексеев (1753/54–1824) положил начало пейзажу города. По окончании Академии он был послан в Венецию учиться декоративной и в основном театрально-декоративной живописи, но по возвращении в Петербург главной темой его творчества становится пейзаж. Образ столицы, который четверть века спустя воплотил Пушкин в гениальных чеканных строках своей поэмы, складывался именно в эти годы, и Алексеев запечатлел его в живописи одним из первых. Это глубоко лирический образ особенного города, где «смешение воды со зданиями» (Батюшков), где грандиозность и величественность архитектуры не исключают ощущения призрачности. В пейзажах Алексеева уже нет той панорамности и того понимания перспективы, которое мы видим в работах художников первой половины века. Многому научившись у театральных живописцев, Алексеев так строит перспективу, что создается ощущение полной естественности и достоверности изображаемого («Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости», 1794, ГТГ). Он не боится вводить в пейзажи целые уличные сцены. Его впечатления обогащаются в путешествиях по Новороссии и Крыму (пейзажи Херсонеса, Николаева, Бахчисарая). В 1800 г. на полтора года он поселяется в Москве и создает серию пейзажей старого города, со средневековыми постройками Кремля, с многолюдством, теснотой, шумностью – совсем другой город, нежели «град Петров» («Парад в Московском Кремле. Соборная площадь», нач. 1800-х годов, ГИМ). Работа в Москве обогатила мир художника, позволила по-новому взглянуть и на жизнь столицы, когда он возвратился туда. В его петербургских пейзажах усиливается жанровость. Набережные, проспекты, баржи, парусники заполняются людьми. Меняется и манера. Живопись становится скульптурнее. Нарастают объемность и линейное начало, в колорите превалирует гамма холодных тонов. Одна из лучших работ этого периода – «Вид Английской набережной со стороны Васильевского острова» (1810-е годы, ГРМ). В ней найдена мера, гармоническое соотношение собственно пейзажа (основного мотива ранних петербургских работ) и архитектуры (преобладавшей в московских работах). Написанием этой картины завершилось складывание так называемого городского пейзажа. Величественная столица гигантской державы и вместе с тем шумный, живущий интенсивной частной жизнью город предстает в «Виде Адмиралтейства и Зимнего дворца от Первого Кадетского корпуса (1810-е годы. Павловский дворец-музей).

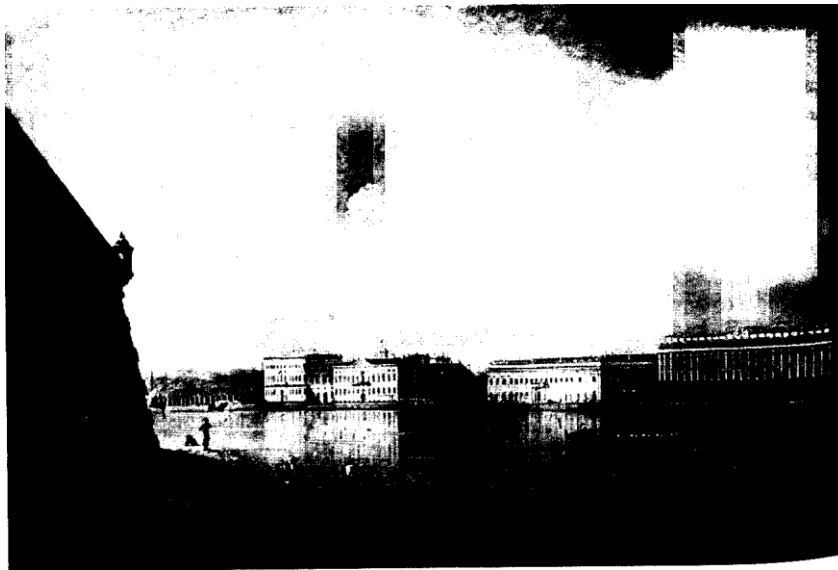


*И. А. Ерменев. Нищие. Акв. 70-е годы(?)
XVIII в. ГРМ*

Совсем другие пейзажи – классицистические, италянизированные – возникают под рукой Ф.М. Матвеева (1758–1826). Они величественны, но далеки от проблем, которые решала русская пейзажная живопись того времени, – создать правдивый, глубоко прочувствованный образ русской природы.

Русский пейзажный жанр конца XVIII в. развивался очень быстро. Были заложены основы национальной школы пейзажной живописи, созданы условия для успешного развития этого жанра в следующем столетии.

Во второй половине века работают замечательные мастера-граверы. С 60-х годов Гравировальная палата Академии наук постепенно уступает первенство в художественной гравюре Академии художеств. Г.Ф. Шмидт, приглашенный в Россию на 5 лет в 1757 г., оставил после себя руководство граверным классом своему ученику, «подлинному гению в гравюре», как он о нем отзывался, Евграфу Петровичу Чемесову. По свидетельству современников, Чемесов был также блестящим мастером перового рисунка. Годы руководства Чемесова граверным классом Академии были, по сути, временем его расцвета и интенсивного обучения учеников. Чемесов работал в основном в жанре портрета. Гравированный портрет развивается в конце столетия очень активно. Помимо Чемесова можно назвать рано умершего мастера резцовой гравюры И.А. Берсенева, работавшего в технике меццо-тинто (черная манера), И.А. Селиванова и особенно Г.И. Скородумова, известного пунктирной гравюрой, дававшей особые возможности «живописной» трактовки (И. Селиванов. Портрет вел. кн. Александры Павловны с оригинала В.П. Боровиковского, меццо-тинто; Г.И. Скородумов. Автопортрет, рисунок пером).



Ф. Я. Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости.
1794. ГРМ

Рисунок в эти годы еще не стал самостоятельным видом графики, но ему уделялось много внимания, ибо в системе обучения Академии художеств рисунок был основой для постижения всех видов изобразительного искусства. Сохранилось великое множество замечательных рисунков живописцев, скульпторов и собственно граверов.

Следует отметить рисунки Лосенко, очень разнообразные, как специально учебные, так и вспомогательные к его композициям; исполненные в основном графитным или итальянским карандашом и мелом на серо-голубой бумаге, с широким использованием светотени, они соединяют в себе живое наблюдение с умением создать обобщенный образ необычайно лаконичными средствами (рисунки натурщиков, рис. граф. кар. и мелом «Путешествующие», рисунки к картине «Владимир и Рогнеда»).

Ученики Лосенко копировали эстампы, рисунки учителя – прекрасные образцы, на которых воспиталось не одно поколение художников. Лосенко, как уже говорилось, даже составил специальное руководство по рисунку, состоящее из таблиц и пояснительного текста.

Блестящим техническим исполнением отличаются рисунки П.И. Соколова, с их тающим контуром и тончайшими переходами от света к тени (рисунок драпировки – возможно, эскиз для надгробия).

Особое место занимают пейзажные рисунки: акварели М.М. Иванова, гуаши Семена Щедрина. Как живописные, так и графические пейзажи оказали большое влияние на ведущих мастеров русского гравированного и литографированного пейзажа первого десятилетия XIX в. Примером классицистического рисунка, ясного, изысканного и лаконично-строгого, были графические пейзажи Ф.М. Матвеева.

Особую страницу в графическом наследии второй половины XVIII в. занимают графические работы архитекторов (рисунки и офорты В.И. Баженова, М.Ф. Казакова, Д. Кваренги, акварели И.Е. Старова) и скульпторов (блестящие по мастерству композиции М.И. Козловского, служебного назначения беглые зарисовки И. П. Прокофьева и пр.).

Понемногу начинает развиваться книжная графика. По-прежнему живет лубок на темы сказок, былин, басен или сатирического толка – ясная, доходчивая, народная картинка, имевшая самое широкое хождение. Центр лубочных изданий, в основном, Москва.

На протяжении XVIII столетия русская архитектура и русское изобразительное искусство развивались по законам иным, чем в Древней Руси, – по законам Нового времени. Это был очень непростой путь освоения законов общеевропейского развития в минимально короткие сроки, исчисляемые годами, а не веками, как это было в Западной Европе, в результате чего русская светская художественная культура заняла свое достойное место среди европейских школ, сохранив свою специфику и создав собственную систему как в жанровом, так и в типологическом отношениях.



Русское искусство XIX – начала XX века



Русское искусство первой половины XIX века

Первые десятилетия XIX в. в России прошли в обстановке всенародного подъема, связанного с Отечественной войной 1812 г. Идеалы этого времени нашли выражение в поэзии молодого Пушкина. Война 1812 г. и восстание декабристов во многом определили характер русской культуры первой трети столетия.

Особенно остро противоречия времени обозначились в 40-е годы. Именно тогда началась революционная деятельность А.И. Герцена, с блестящими критическими статьями выступил В. Г. Белинский, страстные споры вели западники и славянофилы.

В литературе и искусстве появляются романтические мотивы, что естественно для России, уже более столетия вовлеченной в общеевропейский культурный процесс. Путь от классицизма к критическому реализму через романтизм определил условное разделение истории русского искусства первой половины XIX в. как бы на два этапа, водоразделом которых явились 30-е годы.

Многое изменилось по сравнению с XVIII в. в изобразительных, пластических искусствах. Возросли общественная роль художника, значимость его личности, его право на свободу творчества, в котором теперь все более остро поднимались социальные и нравственные проблемы.

Рост интереса к художественной жизни России выразился в здании определенных художественных обществ и издании специальных журналов: «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» (1801), «Журнала изящных искусств» сначала в Москве (1807), а затем в Петербурге (1823 и 1825), «Общества поощрения художников» (1820), «Русского музеума...» П. Свиньина (1810-е годы) и «Русской галереи» в Эрмитаже (1825), провинциальных художественных школ, вроде школы А.В. Ступина в Арзамасе или А.Г. Венецианова в Петербурге и деревне Сафонково.



А. Н. Воронихин. Казанский собор в Санкт-Петербурге. 1801—1811

Гуманистические идеалы русского общества отразились в высокогражданственных образцах зодчества этого времени и монументально-декоративной скульптуры, в синтезе с которыми выступает декоративная живопись и прикладное искусство, которое нередко оказывается в руках самих архитекторов. Главенствующий стиль этого времени – зрелый, или высокий, классицизм, в научной литературе, особенно начала XX столетия, часто именуемый русским ампиром.

Архитектура первой трети века – это прежде всего решение больших градостроительных задач. В Петербурге завершается планировка основных площадей столицы: Дворцовой и Сенатской. Создаются лучшие ансамбли города. Особенно интенсивно после пожара 1812 г. строится Москва. Идеалом становится античность в ее греческом (и даже архаическом) варианте; гражданственная героика античности вдохновляет русских архитекторов. Используется дорический (или тосканский) ордер, который привлекает своей суровостью и лаконизмом. Некоторые элементы ордера укрупняются, особенно это касается колоннад и арок, подчеркивается мощь гладких стен. Архитектурный образ поражает величавостью и монументальностью. Огромную роль в общем облике здания играет

скульптура, имеющая определенное смысловое значение. Многое решает цвет, обычно архитектура высокого классицизма двухцветна: колонны и лепные статуи – белые, фон – желтый или серый. Среди зданий главное место занимают общественные сооружения: театры, ведомства, учебные заведения, значительно реже возводятся дворцы и храмы (за исключением полковых соборов при казармах).



**Б. И. Орловский. Памятник Кутузову
у Казанского собора. Бронза.
1829—1832. Санкт-Петербург**

Крупнейший архитектор этого времени Андрей Никифорович Воронихин (1759–1814) начал свой самостоятельный путь еще в 90-х годах перестройкой вслед за Ф.И. Демерцовым интерьеров Строгановского дворца Ф.-Б. Растрелли в Петербурге (1793, Минеральный кабинет, картинная галерея, угловой зал). Классическая простота характерна и для Строгановской дачи на Черной речке (1795–1796, не сохр. За пейзаж маслом «Дача Строганова на Черной речке», 1797, ГРМ, Воронихин получил звание академика). В 1800 г. Воронихин работал в Петергофе, исполнив проект галерей у ковша фонтана «Самсон» и приняв участие в общей реконструкции фонтанов Большого грота, за что был официально признан Академией художеств архитектором. Позже Воронихин нередко работал в пригородах Петербурга: он спроектировал ряд фонтанов для Пулковской дороги, отделявал кабинет «Фонарик» и Египетский вестибюль в Павловском дворце, Висконтьев мост и Розовый павильон в парке Павловска. Главное детище Воронихина – Казанский собор (1801–1811). Полуциркульная колоннада храма, которую он возвел не со стороны главного – западного, а с бокового – северного фасада, образовала площадь в центре Невской перспективы, превратив собор и Здания вокруг в важнейший градостроительный узел. Проезды, вторыми завершается колоннада, связывают здание с окружающими улицами. Соразмерность боковых проездов и здания собора, рисунок портика и каннелированных коринфских колонн свидетельствуют о прекрасном знании античных традиций и умелой их модификации на языке современной архитектуры. В оставшемся незавершенным проекте 1811 г. предполагалась вторая колоннада у южного фасада и большая полукруглая площадь у западного. Выполненной из этого замысла оказалась лишь замечательная чугунная решетка перед западным фасадом. В 1813 г. в соборе был погребен М.И. Кутузов, и здание стало своеобразным памятником побед русского оружия. Здесь хранились знамена и другие реликвии, отбитые у наполеоновских войск. Позже перед собором были поставлены памятники М.И. Кутузову и М.Б. Барклаю-де-Толли, исполненные скульптором Б. И. Орловским.

Еще более строгий, антиклизированный характер придал Воронихин Горному кадетскому корпусу (1806–1811, теперь Горный институт), в котором все подчинено мощному дорическому портику из 12 колонн, обращенному к Неве. Столь же суров образ украшающей его скульптуры, прекрасно сочетающейся с гладью боковых стен и дорическими колоннами. И.Э. Грабарь верно заметил, что если классицизм екатерининской эпохи исходил из идеала римской архитектуры (Кваренги), то «александровский» как бы напоминает величавый стиль Пестума.

Воронихин – архитектор классицизма – много сил отдал созданию городского ансамбля, синтезу архитектуры и скульптуры, органическому сочетанию скульптурных элементов с архитектурными членениями как в больших сооружениях, так и в малых. Горный кадетский корпус как бы открывал вид

на Васильевский остров с моря. С другой стороны острова, на его стрелке, Тома де Томон в эти годы возводит ансамбль Биржи (1805–1810).

Тома де Томон (ок. 1760–1813), швейцарец по происхождению, приехал в Россию в конце XVIII столетия, уже поработав в Италии, Австрии, возможно, пройдя курс в Парижской Академии. Он не получил законченного архитектурного образования, тем не менее, ему было поручено строительство здания Биржи, и он блестяще справился с заданием (1805–1810). Томон изменил весь облик стрелки Васильевского острова, оформив полукругом берега двух русел Невы, поставив по краям ростральные колонны-маяки, образовав тем самым около здания Биржи площадь. Сама Биржа имеет вид греческого храма – периптера на высоком цоколе, предназначенном для торговых складов. Декор почти отсутствует. Простота и ясность форм и пропорций придают зданию величественный, монументальный характер, делают его главным не только в ансамбле стрелки, но и влияющим на восприятие обеих набережных как Университетской, так и Дворцовой. Декоративная аллегорическая скульптура здания Биржи и ростральных колонн подчеркивает назначение сооружений. Центральный зал Биржи с лаконичным дорическим антаблементом перекрыт кессонированным полуциркульным сводом.

Ансамбль Биржи был не единственным в Петербурге сооружением Тома де Томона. Он строил и в царских пригородных резиденциях, используя и здесь греческий тип сооружения. Романтические настроения художника вполне выразились в мавзолее «Супругу-благодетелю», возведенном императрицей Марией Федоровной в память о Павле в парке Павловска (1805–1808, мемориальная скульптура исполнена Мартосом). Мавзолеем напоминает архаический тип храма-простиля. Внутри зал также перекрыт кессонированным сводом. Гладкие стены облицованы искусственным мрамором.

Новый век ознаменован созданием главнейших ансамблей Петербурга. Выпускник Петербургской Академии и ученик парижского архитектора Ж.-Ф. Шальгрена Андреян Дмитриевич Захаров (1761–1811), с 1805 г. «главный адмиралтейств архитектор», начинает строительство Адмиралтейства (1806–1823). Перестроив старое коробовское здание, он превратил его в главный ансамбль Петербурга, неизменно встающий в воображении, когда говорится о городе и в наши дни. Композиционное решение Захарова предельно просто: конфигурация двух объемов, причем один объем как бы вложен в другой, из которых внешний, П-образный, отделен каналом от двух внутренних флигелей, Г-образных в плане. Внутренний объем – это корабельные и чертежные мастерские, склады, внешний – ведомства, административные учреждения, музей, библиотека и пр. Фасад Адмиралтейства растянулся на 406 м. Боковые фасады-крылья выходят к Неве, центральный завершается в середине триумфальной проездовой аркой со шпилем, которая является замком композиции и через которую пролегает главный въезд внутрь. Захаров сохранил гениальный коробовский замысел шпиля, проявив такт и почтение к традиции и сумев его трансформировать в новом классицистическом образе здания в целом. Однообразие почти полукилометрового фасада нарушается равномерно расположенными портиками. В поразительном единстве с архитектурой находится декоративная пластика здания, имеющая и архитектурное, и смысловое значение: Адмиралтейство – морское ведомство России, мощной морской державы. Вся система скульптурного убранства была разработана самим Захаровым и блестяще воплощена лучшими скульпторами начала века. Над парапетом верхней площадки павильона башни, увенчанного куполом, изображены аллегории Ветров, Кораблестроения и т. д. По углам аттика – исполненные Ф. Щедриным четыре сидящих воина в латах, опирающихся на щиты, ниже – огромный, до 22 м длины, рельефный фриз «Заведение флота в России» И. Терещенева, затем в плоском рельефе изображение Нептуна, передающего Петру трезубец как символ господства над морем, и в высоком рельефе – крылатые Славы со знаменами – символы побед русского флота, еще ниже скульптурные группы «нимф, держащих глобусы», как назвал их сам Захаров, исполненные также Ф. Щедриным. Это сочетание круглой скульптуры с высоким и низким рельефом, статуарной пластики с рельефно-орнаментальными композициями, это соотношение скульптуры с гладким массивом стены было использовано и в других произведениях русского классицизма первой трети XIX столетия.



Тома де Томон. Здание Биржи. 1805—1810. Санкт-Петербург

Захаров умер, не увидев Адмиралтейства в законченном виде. Во второй половине XIX в. территория верфи была застроена доходными домами, многое в скульптурном убранстве уничтожено, что исказило первоначальный замысел великого зодчего.

В захаровском Адмиралтействе соединились лучшие традиции отечественной архитектуры (не случайно его стены и центральная башня многим напоминают простые стены древнерусских монастырей с их надвратными колокольнями) и самые современные градостроительные задачи: здание тесно связано с архитектурой центра города. Отсюда берут начало три проспекта: Вознесенский, Гороховая ул., Невский проспект (эта лучевая система была задумана еще при Петре). Адмиралтейская игла перекликается с высокими шпилями Петропавловского собора и Михайловского замка.



*А. Д. Захаров. Центральная арка
Адмиралтейства. 1806—1823.
Санкт-Петербург*

Ведущим петербургским архитектором первой трети XIX в. («русского ампира») был Карл Иванович Росси (1777—1849). Первоначальное архитектурное образование Росси получил в мастерской Бренны, затем совершил поездку в Италию, где изучал памятники античности. Самостоятельное его творчество начинается в Москве, продолжается в Твери. Одна из первых работ в Петербурге — постройки на

Елагином острове (1818). Про Росси можно сказать, что он «мыслил ансамблями». Дворец или театр превращались у него в градостроительный узел из площадей и новых улиц. Так, создавая Михайловский дворец (1819–1825, теперь Русский музей), он организует площадь перед дворцом и прокладывает улицу на Невский проспект, соразмеряя при этом свой замысел с другими близлежащими постройками – Михайловским замком и пространством Марсова поля. Главный подъезд здания, помещенного в глубине парадного двора за чугунной решеткой, выглядит торжественно, монументально, чему способствует коринфский портик, к которому ведут широкая лестница и два пандуса. Многие в декоративном убранстве дворца Росси делал сам, причем с безукоризненным вкусом – рисунок ограды, интерьеры вестибюля и Белого зала, в цвете которого преобладало белое с золотом, характерное для ампира, как и роспись гризайлью.

В оформлении Дворцовой площади (1819–1829) перед Росси стояла труднейшая задача – соединить в единое целое барочный Дворец Растрелли и монотонный классицистический фасад здания Главного Штаба и министерств. Архитектор нарушил унылость последнего Триумфальной аркой, открывающей выход к Большой Морской улице, к Невскому проспекту, и придал правильную форму площади – одной из самых больших среди площадей европейских столиц. Триумфальная арка, венчаемая колесницей Славы, сообщает всему ансамблю высокоторжественный характер.

Один из замечательнейших ансамблей Росси был начат им в конце 10-х годов и завершён только в 30-е годы и включал здание Александрийского театра, построенного по последнему слову техники того времени и с редким художественным совершенством, прилегающую к нему Александрийскую площадь, Театральную улицу за фасадом театра, получившую в наши дни имя ее зодчего, и завершающую его пятигранную Чернышеву площадь у набережной Фонтанки. Кроме того, в ансамбль вошло соколовское здание Публичной библиотеки, видоизменённое Росси, и павильоны Аничкова дворца, построенные Росси ещё в 1817–1818 гг.

Последнее творение Росси в Петербурге – здание Сената и Синода (1829–1834) на знаменитой Сенатской площади. Хотя оно по-прежнему поражает дерзостным размахом творческой мысли архитектора, соединившего триумфальной аркой два здания, разделённых Галерной улицей, нельзя не отметить появление новых черт, характерных для позднего творчества зодчего и последнего периода ампира в целом: некоторой дробности архитектурных форм, перегруженности скульптурными элементами, жесткости, холодности и помпезности.



Ф. Ф. Щедрин.
Скульптуры Адмиралтейства.
Пудостский камень, гранит.
1812—1813.

В целом же творчество Росси – истинный образец градостроительства. Как некогда Растрелли, он сам составлял систему декора, конструируя мебель, создавая рисунки обоев, а также возглавлял огромную команду мастеров по дереву и металлу, живописцев и скульпторов. Цельность его замыслов, единая воля помогли созданию бессмертных ансамблей. Росси постоянно сотрудничал со скульпторами С.С. Пименовым Старшим и В.И. Демут-Малиновским, авторами знаменитых колесниц на

Триумфальной арке Главного Штаба и скульптур на Александрийском театре.

«Самым строгим» из всех архитекторов позднего классицизма был Василий Петрович Стасов (1769–1848) –строил ли он казармы (Павловские казармы на Марсовом поле в Петербурге, 1817–1821), перестраивал ли Императорские конюшни («Конюшенное ведомство» на набережной Мойки у Конюшенной площади, 1817–1823), возводил ли полковые соборы (собор Измайловского полка, 1828–1835) или триумфальные арки (Нарвские и Московские ворота), или оформлял интерьеры (например. Зимнего дворца после пожара 1837 г. или Екатерининского Царскосельского после пожара 1820 г.). Везде Стасов подчеркивает массу, ее пластическую тяжесть: его соборы, их купола грузны и статичны, колонны, обычно дорического ордера, столь же внушительны и тяжеловесны, общий облик лишен изящества. Если Стасов прибегает к декору, то это чаще всего тяжелые орнаментальные фризы.

Воронихин, Захаров, Тома де Томон, Росси и Стасов – петербургские зодчие. В Москве в это время работали не менее замечательные архитекторы. В войну 1812 г. было уничтожено более 70 % всего городского жилого фонда – тысячи домов и более сотни церквей. Сразу после изгнания французов началось интенсивное восстановление и строительство новых зданий. В нем отразились все новшества эпохи, но оставалась живой и плодотворной национальная традиция. В этом и заключалось своеобразие московской строительной школы.



К. И. Росси. Александрийский театр в Санкт-Петербурге. 1828—1832

Прежде всего была расчищена Красная площадь, и на ней О.И. Бове (1784–1834) были перестроены, а по сути, возведены заново Торговые ряды, купол над центральной частью которых размещался напротив купола казаковского Сената в Кремле. На этой оси несколько позже был поставлен Мартосом памятник Минину и Пожарскому.

Бове занимался также реконструкцией всей прилегающей к Кремлю территории, включая большой сад у его стен с воротами со стороны Моховой улицы, гротом у подножия Кремлевской стены и пандусами у Троицкой башни. Бове создает ансамбль Театральной площади (1816–1825), строя Большой театр и связывая новую архитектуру с древней китайгородской стеной. В отличие от петербургских площадей она замкнутая. Осипу Ивановичу принадлежат также здания Первой Градской больницы (1828–1833) и Триумфальные ворота у въезда в Москву со стороны Петербурга (1827– 1834, ныне на проспекте Кутузова), церковь Всех скорбящих радости на Большой Ордынке в Замоскворечье, которую Бове пристроил к возведенным в конце XVIII в. Баженовым колокольне и трапезной. Это храм-ротонда, купол которой поддерживает колоннада внутри собора. Мастер достойно продолжал дело своего учителя Казакова.



К. И. Росси. Театральная улица (ныне ул. Росси). Санкт-Петербург

Почти всегда вместе плодотворно работали Доменико (Дементий Иванович) Жилярди (1788–1845) и Афанасий Григорьевич Григорьев (1782–1868). Жилярди перестроил сгоревший во время войны казачьих Московский университет (1817–1819). В результате перестроек более монументальными становятся купол и портик, из ионического превратившийся в дорический. Много и удачно Жилярди и Григорьев работали в усадебной архитектуре (усадьба Усачевых на Яузе, 1829–1831, с ее тонкой лепкой декорации; имение Голицыных «Кузьминки», 20-е годы, с его знаменитым конным двором).

Особое обаяние русского ампира донесли до нас московские жилые дома первой трети XIX в.: в них мирно соседствуют торжественные аллегорические фигуры на фасадах – с мотивом балконов и палисадников в духе провинциальных усадеб. Торцовый фасад здания обычно выведен на красную линию, тогда как сам дом скрыт в глубине двора или сада. Во всем царит композиционная живописность и динамика в отличие от петербургского равновесия и упорядоченности (дом Луниных у Никитских ворот, построенный Д. Жилярди, 1818–1823); дом Хрущевых, 1815–1817, ныне музей А.С. Пушкина, построенный А. Григорьевым; его же дом Станицкой, 1817–1822, ныне музей Л.Н. Толстого, оба на Пречистенке.



Д. И. Жилярди. Дом Луниных в Москве (второй слева). 1818—1823

Жилярди и Григорьев во многом способствовали распространению московского ампира,

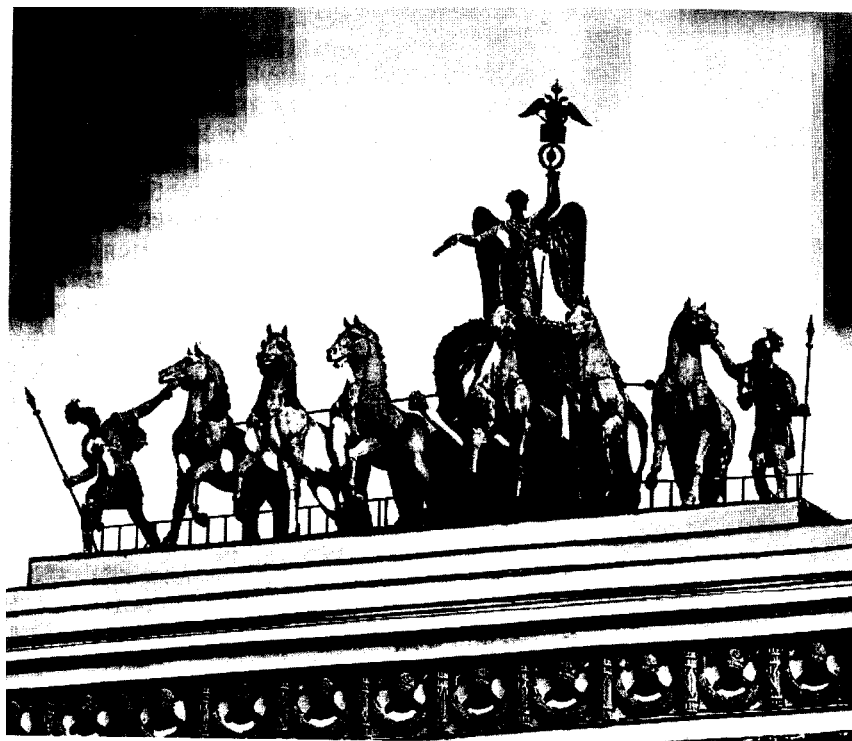
преимущественно деревянного, по всей России, от Вологды до Таганрога.

К 40-м годам XIX в. классицизм утратил свою гармонию, утяжелился, усложнился, это мы видим на примере Исаакиевского собора в Петербурге, строившегося Огюстом Монферраном сорок лет (1818–1858), одного из последних выдающихся памятников культового зодчества в Европе XIX столетия, объединившего лучшие силы архитекторов, скульпторов, живописцев, каменщиков и литейщиков.

Пути развития скульптуры первой половины столетия неразрывны с путями развития архитектуры. В скульптуре продолжают работать такие мастера, как И.П. Мартос (1752–1835), в 80–90-х годах XVIII в. прославившийся своими надгробиями, отмеченными величием и тишиной, мудрым приятием смерти, «как у древних» («Печаль моя светла...»). К XIX в. в его почерке многое меняется. Мрамор сменяется бронзой, лирическое начало – героическим, чувствительное – строгим (надгробие Е.И. Гагариной, 1803, ГМГС). Греческая античность становится прямым образцом для подражания.



А. Г. Григорьев. Дом Хрущевых в Москве (ныне музей А. С. Пушкина). 1815—1817



С. С. Пименов, В. И. Демут-Малиновский. Колесница Славы Триумфальной арки Главного штаба. 1827—1829. Санкт-Петербург

В 1804–1818 гг. Мартос работает над памятником Минину и Пожарскому, средства на который собирались по общественной подписке. Создание монумента и его установка проходили в годы наивысшего общественного подъема и отразили настроения этих лет. Идеи высшего гражданского долга и подвига во имя Родины Мартос воплотил в образах простых и ясных, в лаконичной художественной форме. Рука Минина простерта к Кремлю – величайшей народной святыне. Его одежда – русская рубаха, а не античная тога. На князе Пожарском древнерусские доспехи, островерхий шлем и щит с изображением Спаса. Памятник раскрывается по-разному с разных точек обзора: если смотреть справа, то представляется, что, опираясь на щит, Пожарский встает навстречу Минину; с фронтальной позиции, от Кремля, кажется, что Минин убедил Пожарского принять на себя высокую миссию защиты Отечества, и князь уже берется за меч. Меч становится связующим звеном всей композиции.



Ф. П. Толстой. Народное ополчение 1812 года.
Барельеф. 1816. ГРМ

Вместе с Ф. Щедриным Мартос работает также над скульптурами для Казанского собора. Им исполнен рельеф «Истечение воды Моисеем» на аттике восточного крыла колоннады. Четкое членение фигур на гладком фоне стены, строго классицистический ритм и гармония характерны для этой работы (фриз аттика западного крыла «Медный змий», как говорилось выше, был исполнен Прокофьевым).

В первые десятилетия века создавалось лучшее творение Ф. Щедрина – скульптуры Адмиралтейства, о чем говорилось выше.

Следующее поколение скульпторов представлено именами Степана Степановича Пименова (1784–1833) и Василия Ивановича Демут-Малиновского (1779–1846). Они, как никто другой в XIX столетии, достигли в своих работах органического синтеза скульптуры с архитектурой – в скульптурных группах из пудостского камня для воронихинского Горного института (1809–1811, Демут-Малиновский – «Похищение Прозерпины Плутоном», Пименов – «Битва Геракла с Антеем»), характер грузных фигур которых созвучен дорическому портику, или в исполненных из листовой меди колеснице Славы и колеснице Аполлона для российских созданий – Дворцовой Триумфальной арки и Александрийского театра.

Колесница Славы Триумфальной арки (или, как ее еще называют, композиция «Победа») рассчитана на восприятие силуэтов, четко рисующихся на фоне неба. Если смотреть на них прямо, то кажется, что могучая шестерка коней, где крайних отводят под уздцы пешие воины, представлена в спокойном и строгом ритме, царит над всей площадью. Сбоку композиция становится более динамичной и компактной.

Одним из последних примеров синтеза скульптуры и архитектуры можно считать статуи Барклай-де-Толли и Кутузова (1829–1836, поставлены в 1837) у Казанского собора работы Б.И. Орловского (1793–1837), не дожившего нескольких дней до открытия этих памятников. Хотя обе статуи были исполнены через два десятилетия после постройки собора, они блестяще вписались в проезды колоннады, давшей им красивое архитектурное обрамление. Замысел памятников Орловского лаконично и ярко выразил Пушкин: «Здесь зачинатель Барклай, а здесь совершитель Кутузов», т. е. фигуры олицетворяют начало и конец Отечественной войны 1812 г. Отсюда стойкость, внутреннее напряжение в фигуре Барклая – символы героического сопротивления и зовущий вперед жест руки Кутузова, наполеоновские знамена и орлы под его ногами.



И. П. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому. Бронза. 1818. Москва

Русский классицизм нашел выражение и в станковой скульптуре, в скульптуре малых форм, в медальерном искусстве, например в знаменитых рельефах-медальонах Федора Толстого (1783–1873), посвященных войне 1812 г. Знаток античности, особенно гомеровской Греции, тончайший пластик, изящнейший рисовальщик. Толстой сумел соединить героическое, возвышенное с интимным, глубоко личным и лирическим, иногда окрашенным даже романтическим настроением, что так характерно для русского классицизма. Рельефы Толстого исполнялись в воске, а затем «старинным маниром», как делал Растрелли Старший в петровское время, отливались самим мастером в металле, причем сохранились многочисленные гипсовые варианты, или переведенные в фарфор, или исполненные в мастике («Народное ополчение», «Битва Бородинская», «Битва при Лейпциге», «Мир Европе» и т. д.).

Нельзя не упомянуть иллюстрации Ф. Толстого к поэме «Душенька» И.Ф. Богдановича, выполненные тушью и пером и награвированные резцом – прекрасный образец русской очерковой графики на сюжет овидиевских «Метаморфоз» о любви Амура и Психеи, где художник высказал свое понимание гармонии античного мира.

Русская скульптура 30–40-х годов XIX в. становится все более демократичной. Не случайно в эти годы появляются такие работы, как «Парень, играющий в бабки» Н.С. Пименова (Пименова Младшего, 1836), «Парень, играющий в свайку» А.В. Логановского, горячо встреченные Пушкиным, написавшим по поводу их экспонирования знаменитые стихи.

Интересно творчество скульптора И.П. Витали (1794–1855), исполнившего среди прочих работ скульптуру для Триумфальных ворот в память Отечественной войны 1812 г. у Тверской заставы в Москве (арх. О.И. Бове, сейчас на просп. Кутузова); бюст Пушкина, сделанный вскоре после гибели поэта (мрамор, 1837, ВМФ); колоссальные фигуры ангелов у светильников на углах Исаакиевского собора – возможно, лучшие и наиболее выразительные элементы из всего скульптурного оформления этого гигантского архитектурного сооружения. Что касается портретов Витали (исключение составляет бюст Пушкина) и особенно портретов скульптора С.И. Гальберга, то они несут черты прямой стилизации под античные гермы, плохо уживающейся, по справедливому замечанию исследователей, с почти натуралистической проработкой лиц.

Жанровая струя отчетливо прослеживается в работах рано умерших учеников С.И. Гальберга – П.А. Ставассера («Рыбачок», 1839, мрамор, ГРМ) и Антона Иванова («Отрок Ломоносов на берегу моря», 1845, мрамор, ГРМ).

В скульптуре середины века основные – два направления: одно, идущее от классики, но пришедшее к сухому академизму; другое обнаруживает стремление к более непосредственному и многостороннему отображению реальности, оно получает распространение во второй половине века, но несомненно также и то, что черты монументального стиля оба направления постепенно утрачивают.

Скульптором, который в годы упадка монументальных форм сумел добиться значительных успехов и в этой области, так же, как и в «малых формах», был Петр Карлович Клодт (1805–1867), автор коней для Нарвских Триумфальных ворот в Петербурге (арх. В. Стасов), «Укротителей коней» для Аничкова моста (1833–1850), памятника Николаю I на Исаакиевской площади (1850–1859), И.А. Крылову в Летнем саду

(1848–1855), а также большого количества анималистической скульптуры.

Декоративно-прикладное искусство, так мощно выразившее себя в общем едином потоке декоративного оформления интерьеров «русского ампира» первой трети XIX в., – искусство мебели, фарфора, ткани, – также к середине века теряет цельность и чистоту стиля.

Ведущим направлением архитектуры и скульптуры первой трети XIX столетия был классицизм. В живописи его развивали прежде всего академические художники в историческом жанре (А.Е. Егоров – «Истязание Спасителя», 1814, ГРМ; В.К. Шебуев – «Подвиг купца Иголкина», 1839, ГРМ; Ф.А. Бруни – «Смерть Камиллы, сестры Горация», 1824, ГРМ; «Медный змей», 1826–1841, ГРМ). Но истинные успехи живописи лежали, однако, в другом русле – романтизма. Лучшие стремления человеческой души, взлеты и парения духа выразила романтическая живопись того времени, и прежде всего портрет. В портретном жанре ведущее место должно быть отведено Оресту Кипренскому (1782–1836).

Кипренский родился в Петербургской губернии и был сыном помещика А.С. Дьяконова и крепостной. С 1788 по 1803 г. он учился, начав с Воспитательного училища, в Академии художеств, где занимался в классе исторической живописи у профессора Г.И. Угрюмова и французского живописца Г.-Ф. Дуайена, в 1805 г. получил Большую золотую медаль за картину «Дмитрий Донской по одержании победы над Мамаем» (ГРМ) и право на пенсионерскую поездку за границу, которая была осуществлена только в 1816 г. В 1809–1811 гг. Кипренский жил в Москве, где помогал Мартосу в работе над памятником Минину и Пожарскому, затем в Твери, а в 1812 г. возвратился в Петербург. Годы после окончания Академии и до отъезда за границу, овеянные романтическими чувствами, – наивысший расцвет творчества Кипренского. В этот период он вращался в среде свободомыслящей русской дворянской интеллигенции. Знал К. Батюшкова и П. Вяземского, ему позировал В.А. Жуковский, а в более поздние годы – Пушкин. Его интеллектуальные интересы были также широки, недаром Гете, которого Кипренский портретировал уже в свои зрелые годы, отметил его не только как талантливого художника, но и как интересно думающего человека. Сложные, задумчивые, изменчивые в настроении – такими предстают перед нами изображаемые Кипренским Е.П. Ростопчина (1809, ГТГ), Д.Н. Хвостова (1814, ГТГ), мальчик Челищев (ок. 1809, ГТГ). В свободной позе, задумчиво глядя в сторону, небрежно облокотясь на каменную плиту, стоит полковник лейбгусаров Е.В. Давыдов (1809, ГРМ). Этот портрет воспринимается как собирательный образ героя войны 1812 г., хотя он вполне конкретен. Романтическое настроение усилено изображением грозного пейзажа, на фоне которого представлена фигура. Колорит построен на звучных, взятых в полную силу цветах – красном с золотом и белом с серебром – в одежде гусара – и на контрасте этих цветов с темными тонами пейзажа. Открывая различные грани человеческого характера и духовного мира человека, Кипренский всякий раз использовал разные возможности живописи. Каждый портрет этих лет отмечен живописной маэстрией. Живопись свободная, построенная то, как в портрете Хвостовой, на тончайших переходах одного тона в другой, на разной светосиле цвета, то на гармонии контрастных чистых крупных световых пятен, как в изображении мальчика Челищева. Художник использует смелые цветовые эффекты, влияющие на моделировку формы; пастозная живопись способствует выражению энергии, усиливает эмоциональность образа. По справедливому замечанию Д.В. Сарабьянова, русский романтизм никогда не был столь мощным художественным движением, как во Франции или Германии. В нем нет ни крайнего возбуждения, ни трагической безысходности. В романтизме Кипренского еще много от гармонии классицизма, от тонкого анализа «извивов» человеческой души, столь свойственного сентиментализму. «Век нынешний и век минувший», столкнувшись в творчестве раннего Кипренского, слагавшегося как творческая личность в лучшие годы военных побед и радужных надежд русского общества, и составили своеобразие и невыразимое обаяние его ранних романтических портретов.



*О. А. Кипренский. Портрет
Д. Н. Хвостовой. 1814. ГТГ*

В поздний, итальянский, период в силу многих обстоятельств его личной судьбы художнику редко удавалось создать что-либо равное ранним произведениям. Но и здесь можно назвать такие шедевры, как один из лучших прижизненных портретов Пушкина (1827, ГТГ), написанный художником в последний период его пребывания на родине, или портрет Авдулиной (ок. 1822, ГРМ), полный элегической грусти.

Бесценная часть творчества Кипренского – графические портреты, выполненные в основном мягким итальянским карандашом с подцветкой пастелью, акварелью, цветными карандашами. Он изображает генерала Е.И. Чаплица (ГТГ), А.Р. Томилова (ГРМ), П.А. Оленина (ГТГ). Появление быстрых карандашных портретов-зарисовок само по себе знаменательно, характерно для нового времени: в них легко фиксируется всякое мимолетное изменение лица, любое душевное движение. Но в графике Кипренского также происходит определенная эволюция: в поздних работах нет непосредственности и теплоты, но они виртуознее и изысканнее по исполнению (портрет С.С. Щербатовой, ит. кар., ГТГ).



*О. А. Кипренский. Портрет мальчика
Челищева. 1808—1809. ГТГ*

Последовательным романтиком можно назвать поляка А.О. Орловского (1777–1832), 30 лет прожившего в России и принесшего в русскую культуру темы, характерные для западных романтиков (бивуаки, всадники, кораблекрушения. «Бери свой быстрый карандаш, рисуй, Орловский, меч и сечу», – писал Пушкин). Он быстро ассимилировался на русской почве, что особенно заметно в графических портретах. В них сквозь все внешние атрибуты европейского романтизма с его мятежностью и напряжением проглядывает нечто глубоко личное, затаенное, сокровенное (Автопортрет, 1809, ГТГ). Орловскому же принадлежит определенная роль в «проторивании» путей к реализму благодаря его жанровым зарисовкам, рисункам и литографиям, изображающим петербургские уличные сцены и типы, вызвавшим к жизни знаменитое четверостишие П.А. Вяземского:

Русь былую, удалую
Ты потомству передашь,
Ты схватил ее живую
Под народный карандаш.

Наконец, романтизм находит свое выражение и в пейзаже. Сильвестр Щедрин (1791–1830) начал творческий путь учеником своего дяди Семена Щедрина с классицистических композиций: четкое деление на три плана (третий план – всегда архитектура), по бокам кулисы. Но в Италии, куда он уехал из Петербургской Академии, эти черты не упрочились, не превратились в схему. Именно в Италии, где Щедрин прожил более 10 лет и умер в расцвете таланта, он раскрылся как художник-романтик, стал одним из лучших живописцев Европы наряду с Констеблем и Коро. Он первым открыл для России пленэрную живопись. Правда, как и барбизонцы, Щедрин писал на открытом воздухе только этюды, а завершал картину («украшал», по его определению) в мастерской. Однако сам мотив меняет акценты. Так, Рим в его полотнах – не величественные развалины античных времен, а живой современный город простого люда – рыбаков, торговцев, моряков. Но эта обыденная жизнь под кистью Щедрина обрела возвышенное звучание. Гавани Сорренто, набережные Неаполя, Тибр у замка св. Ангела, люди, ловящие рыбу, просто беседующие на террасе или отдыхающие в тени деревьев, – все передано в сложном взаимодействии световоздушной среды, в восхитительном слиянии серебристо-серых тонов, объединенных обычно ударом красного – в одежде, и головном уборе, в ржавой листве деревьев, где затерялась какая-нибудь одна красная ветка. В последних работах Щедрина все отчетливее проявлялся интерес к светотеневым эффектам, предвещающий волну нового романтизма Максима Воробьева и его учеников (например, «Вид Неаполя в лунную ночь»). Как портретист Кипренский и баталист Орловский, пейзажист Щедрин часто пишет жанровые сценки.



С. Ф. Щедрин. Берег в Сорренто с видом на остров Капри. 1826. ГТГ



*В. А. Тропинин. Портрет
А. С. Пушкина. 1827.
Музей А. С. Пушкина*

Определенное преломление бытового жанр нашел, как это ни странно звучит, в портрете, и прежде всего в портрете Василия Андреевича Тропинина (1776 – 1857), художника, лишь к 45 годам освободившегося от крепостной зависимости. Тропинин прожил долгую жизнь, и ему суждено было узнать истинное признание, даже славу, получить звание академика и стать самым известным художником московской портретной школы 20–30-х годов. Начав с сентиментализма, правда, более дидактически-чувствительного, чем сентиментализм Боровиковского, Тропинин обретает свой собственный стиль изображения. В его моделях нет романтического порыва Кипренского, но в них подкупает простота, безыскусность, искренность выражения, правдивость характеров, достоверность бытовой детали. Лучшие из портретов Тропинина, такие, как портрет сына (ок. 1818, ГТГ), портрет Булахова (1823, ГТГ), отмечены высоким художественным совершенством. Особенно это видно в портрете сына Арсения, необычайно искреннем образе, живость и непосредственность которого подчеркивается умелым освещением: правая часть фигуры, волосы пронизаны, залиты солнечным светом, искусно переданным мастером. Гамма цветов от золотисто-охристых до розово-коричневых необычайно богата, широкое применение лессировок еще напоминает живописные традиции XVIII в.

Тропинин в своем творчестве идет по пути придания естественности, ясности, уравновешенности несложным композициям погрудного портретного изображения. Как правило, образ дается на нейтральном фоне при минимуме аксессуаров. Именно так изобразил Тропинин А.С. Пушкина (1827) – сидящим у стола в свободной позе, одетым в домашнее платье, что подчеркивает естественность внешнего облика.

Тропинин – создатель особого типа портрета-картины, т. е. портрета, в который привнесены черты жанра. «Кружевница», «Пряха», «Гитарист», «Золотошвейка» – типизированные образы с определенной сюжетной завязкой, не потерявшие, однако, конкретных черт.



*В. А. Тропинин. Портрет сына
Арсения. 1818. ГТГ*



*А. Г. Венецианов. Девушка с бурачком.
Около 1824 г. ГРМ*

Своим творчеством художник способствовал укреплению реализма в русской живописи и оказал большое влияние на московскую школу, – по определению Д.В. Сарабьянова, своеобразный «московский бидермайер».

Тропинин только ввел жанровый элемент в портрет. Настоящим родоначальником бытового жанра явился Алексей Гаврилович Венецианов (1780–1847). Землемер по образованию, Венецианов оставил службу ради живописи, переехал из Москвы в Петербург и стал учеником Боровиковского. Первые шаги в «художествах» он сделал в жанре портрета, создавая пастелью, карандашом, маслом удивительно поэтичные, лирические, иногда овеянные романтическим настроением образы (портрет В.С. Путятиной, ГТГ). Но вскоре художник оставляет портретопись ради карикатуры, и за одну остросюжетную карикатуру «Вельможа» первый же номер задуманного им «Журнала карикатур на 1808 год в лицах» был закрыт. Офорт Венецианова был, по сути, иллюстрацией к оде Державина и изображал толпящихся в приемной просителей, в то время как в зеркале был виден вельможа, пребывающий в объятиях красотки предполагается, что это карикатура на графа Безбородко).

На рубеже 10–20-х годов Венецианов уехал из Петербурга в Тверскую губернию, где купил небольшое имение. Здесь он и обрел свою основную тему, посвятив себя изображению крестьянской жизни. В картине «Гумно» (1821– 1822, ГРМ) он показал трудовую сцену в интерьере. Стремясь точно воспроизвести не только позы работающих, но и освещение, он даже велел выпилить одну стену гумна. Жизнь, как она есть, – вот что хотел изобразить Венецианов, рисуя крестьян за чисткой свеклы; помещицу, дающую задание дворовой девушке; спящего пастушка; девушку с бурачком в руке; любующихся бабочкой крестьянских детей; сцены жатвы, сенокоса и пр. Конечно, Венецианов не вскрывал острейших коллизий жизни русского крестьянина, не поднимал «больных вопросов» современности. Это патриархальный, идиллический быт. Но художник не вносил в него поэтичность извне, не придумывал ее, а черпал ее в самой изображаемой им с такой любовью народной жизни. В картинах Венецианова нет драматических завязок, динамичного сюжета, они, наоборот, статичны, в них «ничего не происходит». Но человек всегда находится в единении с природой, в вечном труде, и это делает образы Венецианова истинно монументальными. Реалист ли он? В понимании этого слова художниками второй половины XIX столетия – вряд ли. В его концепции много и от классицистических представлений (стоит вспомнить его «Весну. На пашне», ГТГ), и особенно от сентименталистских («На жатве. Лето», ГТГ), а в понимании им пространства – и от романтических. И, тем не менее, творчество Венецианова – это определенный этап на пути сложения русского критического реализма XIX в., и в этом также непреходящее значение его живописи. Это определяет и его место в русском искусстве в целом.



А. Г. Венецианов. Утро помещицы.
1823. ГРМ

Венецианов был прекрасным педагогом. Школа Венецианова, венециановцы – это целая плеяда художников 20–40-х годов, работавших с ним как в Петербурге, так и в его имении Сафонково. Это А.В. Тыранов, Е.Ф. Крендовский, К.А. Зеленцов, А.А. Алексеев, С.К. Заряно, Л.К. Плахов, Н.С. Крылов и многие другие. Среди учеников Венецианова много выходцев из крестьян. Под кистью венециановцев

рождались не только сцены крестьянской жизни, но и городские: петербургские улицы, народные типы, пейзажи. А.В. Тыранов писал и сцены в интерьере, и портреты, и пейзажи, и натюрморты. Особенно любили венециановцы «семейные портреты в интерьере» – соединявшие конкретность образов с подробностью повествования, передававшие атмосферу среды (например, картина Тыранова «Мастерская художников братьев Чернецовых», 1828, в которой объединены и портрет, и жанр, и натюрморт).



А. В. Тыранов. Мастерская художников братьев Чернецовых. 1828. ГРМ

Наиболее талантливый ученик Венецианова, несомненно, Григорий Сорока (1813–1864), художник трагической судьбы. (Сорока был освобожден от крепостной зависимости только реформой 1861 г., но вследствие тяжбы с бывшим помещиком был приговорен к телесному наказанию, не вынес одной мысли об этом и покончил с собой.) Под кистью Сороки и пейзаж его родного озера Молдино, и все предметы в кабинете имения в Островках, и фигуры застывших над гладью озера рыбаков преобразуются, наполняются высочайшей поэзией, благостной тишиной, но и щемящей грустью. Это мир реальных предметов, но и идеальный мир, воображаемый художником.

Русская историческая живопись 30–40-х годов развивалась под знаком романтизма. «Гением компромисса» между идеалами классицизма и нововведениями романтизма назвал один исследователь (М.М. Алленов) Карла Павловича Брюллова (1799–1852). Слава к Брюллову пришла еще в Академии: уже тогда обыкновенные этюды превращались у Брюллова в законченные картины, как было, например, с его «Нарциссом» (1819, ГРМ). Окончив курс с золотой медалью, художник уехал в Италию. В доитальянских работах Брюллов обращается к сюжетам библейским («Явление Аврааму трех ангелов у дуба Мамврийского», 1821, ГРМ) и античным («Эдип и Антигона», 1821, Тюменский областной краеведческий музей), занимается литографией, скульптурой, пишет театральные декорации, рисует костюмы к постановкам. Картины «Итальянское утро» (1823, местонахождение неизвестно) и «Итальянский полдень» (1827, ГРМ), особенно первая, показывают, как близко живописец подошел к проблемам пленэра. Сам Брюллов так определил свою задачу: «Я освещал модель на солнце, предположив освещение сзади, так, что лицо и грудь в тени и рефлектируются от фонтана, освещенного солнцем, что делает все тени гораздо приятнее в сравнении с простым освещением из окна».



Г. В. Сорока. Рыбаки. Вторая половина 40-х годов XIX в. ГРМ

Задачи пленэрной живописи таким образом интересовали Брюллова, но путь художника, однако, лежал в ином направлении. С 1828 г., после поездки в Помпеи, Брюллов работает над своим равным произведением – «Последний день Помпеи» (1830– 1833). Реальное событие античной истории – гибель города при извержении Везувия в 79 г. н. э. – дало возможность художнику показать величие и достоинство человека перед лицом смерти. Огненная лава надвигается на город, рушатся здания и статуи, но дети не оставляют родителей; мать прикрывает ребенка, юноша спасает возлюбленную; художник (в котором Брюллов изобразил себя) уносит краски, но, покидая город, он смотрит широко открытыми глазами, стараясь запечатлеть ужасное зрелище. Даже в гибели человек остается прекрасен, как прекрасна сброшенная с колесницы обезумевшими конями женщина – в центре композиции. В картине Брюллова отчетливо проявилась одна из существенных особенностей его живописи: связь классицистической стилистики его произведений с чертами романтизма, с которым брюлловский классицизм объединяет вера в благородство и красоту человеческой природы. Отсюда удивительная «уживчивость» сохраняющей четкость пластической формы, рисунка высочайшего профессионализма, превалирующего над другими выразительными средствами, с романтическими эффектами живописного освещения. Да и сама тема неизбежной гибели, неумолимого рока столь характерна именно для романтизма.



К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. 1830—1833. ГРМ

Как определенный норматив, устоявшаяся художественная схема, классицизм во многом и ограничивал художника-романтика. Условность академического языка, языка «Школы», как называли

Академии в Европе, в «Помпее» проявилась в полной мере: театральные позы, жесты, мимика, эффекты освещения. Но нужно признать, что Брюллов стремился к исторической правде, стараясь как можно точнее воспроизвести конкретные памятники, открытые археологами и изумившие весь мир, восполнить зрительно сцены, описанные Плинием Младшим в письме к Тациту. Экспонировавшаяся сначала в Милане, затем в Париже, картина была привезена в Россию в 1834 г. и имела шумный успех. О ней восторженно отзывался Гоголь. Значение произведения Брюллова для русской живописи определяется общеизвестными словами поэта: «И стал "Последний день Помпеи" для русской кисти первый день».



*К. П. Брюллов. Автопортрет.
1848. ГТГ*

В 1835 г. Брюллов возвратился в Россию, где был встречен как триумфатор. Но собственно историческим жанром более уже не занимался, ибо «Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году» завершена не была. Интересы его лежали в ином направлении – портретописи, к которой он обратился, уйдя от исторической живописи, как и его великий современник Кипренский, и в которой проявил весь свой творческий темперамент и блеск мастерства. Можно проследить определенную эволюцию Брюллова в этом жанре: от парадного портрета 30-х годов, образцом которого может служить даже не столько портрет, сколько обобщенный образ, например, блестящее декоративное полотно «Всадница» (1832, ГТГ), где изображена воспитанница графини Ю.П. Самойловой Джованина Паччини, не случайно имеет обобщенное название; или портрет Ю.П. Самойловой с другой воспитанницей – Амацилией (около 1839, ГРМ), до портретов 40-х годов – более камерных, тяготеющих к тонким, многогранным психологическим характеристикам (портрет АН. Струговщикова, 1840, ГРМ; Автопортрет, 1848, ГТГ). В лице литератора Струговщикова читается напряжение внутренней жизни. Усталостью и горечью разочарований веет от облика художника на автопортрете. Печально худое лицо с пронизательными глазами, бессильно повисла аристократически тонкая кисть руки. В этих изображениях немало от романтического языка, в то время как в одном из последних произведений – глубоком и проникновенном портрете археолога Микеланджело Ланчи (1851) – мы видим, что Брюллов не чужд реалистической концепции в толковании образа.

После смерти Брюллова его ученики часто использовали лишь тщательно им разработанные формальные, чисто академические принципы письма, и имени Брюллова предстояло вынести немало хулы со стороны критиков демократической, реалистической школы второй половины XIX столетия, прежде всего В.В. Стасова.

Центральной фигурой в живописи середины века был несомненно Александр Андреевич Иванов (1806–1858). Иванов окончил Петербургскую Академию с двумя медалями. Малую золотую медаль он получил за картину «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» (1824, ГТГ), в связи с которой критика отмечала внимательное прочтение художником Гомера, а Большую золотую медаль – за произведение «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару» (1827, ГРМ), полное экспрессии, выраженной, однако, просто и ясно. В 1830 г. Иванов уезжает через Дрезден и Вену в Италию, в 1831 г. попадает в Рим и лишь за полтора месяца до кончины (он умер от холеры) возвращается на родину.

Путь А. Иванова никогда не был легким, за ним не летела крылатая слава, как за «великим Карлом».

При жизни его талант ценили Гоголь, Герцен, Сеченов, но среди них не было живописцев. Жизнь Иванова в Италии была наполнена работой и размышлениями о живописи. Ни богатства, ни светских развлечений он не искал, проводя свои дни в стенах мастерской и на этюдах. На мировоззрение Иванова оказала определенное влияние немецкая философия, прежде всего шеллингианство с его идеей пророческого предназначения художника в этом мире, затем философия историка религии Д. Штрауса. Увлечение историей религии повлекло за собой почти научное изучение священных текстов, следствием которого явилось создание знаменитых библейских эскизов и обращение к образу Мессии. Исследователи творчества Иванова (Д.В. Сарабьянов) справедливо называют его принцип «принципом этического романтизма», т. е. романтизма, в котором главный акцент перенесен с эстетического начала на нравственное. Страстная вера художника в нравственное преобразование людей, в совершенствование человека, ищущего свободы и правды, привела Иванова к основной теме его творчества – к картине, которой он посвятил 20 лет (1837 – 1857), «Явление Христа народу» (ГТГ, авторский вариант – ГРМ).

Иванов долго шел к этому произведению. Изучал живопись Джотто, венецианцев, особенно Тициана, Веронезе и Тинторетто, написал двухфигурную композицию «Явление Христа Марии Магдалине после воскресения» (1835, ГРМ), за которую Петербургская Академия дала ему звание академика и продлила срок пенсионерства в Италии на три года.

Первые эскизы «Явления Мессии» относятся к 1833 г., в 1837 г. композиция была перенесена на большой холст. Далее работа шла, о чем можно судить по многочисленным оставшимся этюдам, эскизам, рисункам, по линии конкретизации характеров и пейзажа, поиска общего тона картины.

К 1845 г. «Явление Христа народу» было, по существу, окончено. Композиция этого монументального, программного произведения зиждется на классицистической основе (симметрия, размещение выразительной главной фигуры переднего плана – Иоанна Крестителя – по центру, барельефное расположение всей группы в целом), но традиционная схема своеобразно переосмыслена художником. Живописец стремился к передаче динамичности построения, глубинности пространства. Иванов долго искал это решение и добился его благодаря тому, что фигура Христа появляется и приближается к людям, принимающим крещение от Иоанна в водах Иордана, из глубины. Но главное, что поражает в картине, – необычайная правдивость разнообразных персонажей, их психологические характеристики, сообщающие потрясающую достоверность всей сцене. Отсюда и убедительность духовного перерождения героев.

Эволюцию Иванова в работе над «Явлением...» можно определить как путь от конкретно-реалистической сцены к монументально-эпическому полотну.

Изменения в мировоззрении Иванова-мыслителя, происшедшие за многие годы работы над картиной, привели к тому, что художник не закончил своего основного произведения. Но он сделал главное, как говорил Крамской, – «разбудил внутреннюю работу в умах русских художников». И в этом смысле исследователи правы, говоря, что картина Иванова была «предвестием скрытых процессов», происходивших тогда в искусстве. Находки Иванова были настолько новыми, что зритель просто не в состоянии был их оценить. Недаром Н.Г. Чернышевский называл Александра Иванова одним из тех гениев, «которые решительно становятся людьми будущего, жертвуют... истине и, приблизившись к ней уже в зрелых годах, не боятся начинать свою деятельность вновь с самоотверженностью юности» (*Чернышевский Н.Г. Заметки по поводу предыдущей статьи//Современник. 1858. Т. XXI. Ноябрь. С. 178*). До сих пор картина остается настоящей академией для поколений мастеров, как «Афинская школа» Рафаэля или Сикстинский плафон Микеланджело.

Иванов сказал свое слово в освоении принципов пленэра. В пейзажах, написанных на открытом воздухе, он сумел показать всю силу, красоту и интенсивность красок природы. И главное – не раздробить образ в погоне за мгновенным впечатлением, за стремлением к точности детали, а сохранить его синтетичность, столь свойственную искусству классическому. От каждого его пейзажа веет гармонической ясностью, изображает ли он одинокую пинию, отдельную ветку, морские просторы или понтийские болота. Это величественный мир, переданный, однако, во всем реальном богатстве световоздушной среды, так, будто ощущаешь запах травы, колебание горячего воздуха. В таком же сложном взаимодействии со средой изображает он человеческую фигуру в своих знаменитых этюдах обнаженных мальчиков.

В последнее десятилетие жизни у Иванова возникает идея создания цикла библейско-евангельских росписей для какого-либо общественного здания, долженствующих изобразить сюжеты Священного Писания в древневосточном колорите, но не этнографически-прямолинейно, а возвышенно-обобщенно. Неоконченные, выполненные акварелью библейские эскизы (ГТГ) занимают особое место в творчестве

Иванова и вместе с тем органически завершают его. Эскизы эти предоставляют нам новые возможности этой техники, ее пластического и линейного ритма, акварельного пятна, не говоря уже о необычайной творческой свободе в трактовке самих сюжетов, показывающей всю глубину Иванова-философа, и о его величайшем даре монументалиста («Захария перед ангелом», «Сон Иосифа», «Моление о чаше» и др.). Цикл Иванова – доказательство того, что гениальная работа и в эскизах может быть новым словом в искусстве. «В XIX веке – веке углубляющегося аналитического расщепления прежней целостности искусства на отдельные жанры и отдельные живописные проблемы – Иванов является великим гением синтеза, приверженным идее универсального искусства, истолкованного как своего рода энциклопедия духовных исканий, коллизий и ступеней роста исторического самопознания человека и человечества» (Аленов М.М. Искусство первой половины XIX века//Аленов М.М., Евангулова О.С., Лифшиц Л.И. Русское искусство X – начала XX века. М., 1989. С. 335). Монументалист по призванию, Иванов жил, однако, в то время, когда монументальное искусство быстро шло на спад. Реализм же ивановских форм мало соответствовал утверждающемуся искусству критического характера.



А. А. Иванов. Явление Христа народу. 1837—1857. ГГГ



А. А. Иванов. Голова Иоанна Крестителя. ГГГ

Социально-критическое направление, ставшее главным в искусстве второй половины XIX в., еще в 40–50-е годы заявило о себе в графике. Несомненную роль здесь сыграла «натуральная школа» в литературе, связываемая (весьма условно) с именем Н.В. Гоголя.

Огромный успех имел альбом литографированных карикатур «Ералаш» Н.М. Неваховича, который, подобно венециановскому «Журналу карикатур», был посвящен сатире нравов. На одной странице

большого формата могло помещаться несколько сюжетов, нередко лица были портретны, вполне узнаваемы. «Ералаш» был закрыт на 16-м выпуске.

В 40-е годы большим спросом пользовалось издание В.Ф. Тимма, иллюстратора и литографа. «Наши, списанные с натуры русскими» (1841–1842) – изображение типажей петербургской улицы от фланеров-франтов до дворников, извозчиков и пр. Тимм иллюстрировал также «Картинки русских нравов» (1842–1843) и исполнил рисунки к поэме И.И. Мятлева о госпоже Курдюковой, провинциальной вдовушке, со скуки путешествующей по Европе.

Книга этого времени становится более доступной и дешевой: иллюстрации начали печатать с деревянной доски большими тиражами, иногда при помощи политипажей – металлических отливок. Появились первые иллюстрации к произведениям Гоголя – «Сто рисунков из поэмы Н.М. Гоголя «Мертвые души» А.А. Агина, гравированные Е.Е. Вернадским; 50-е годы ознаменовались деятельностью Т. Г. Шевченко как рисовальщика («Притча о блудном сыне», обличающая жестокие нравы в армии). Карикатуры и иллюстрации для книг и журналов Тимма и его соратников Агина и Шевченко способствовали развитию русской жанровой живописи второй половины XIX в.

Но главным истоком для жанровой живописи второй половины столетия явилось творчество Павла Андреевича Федотова (1815– 1852). Всего несколько лет своей короткой трагической жизни посвятил он живописи, но сумел выразить сам дух России 40-х годов. Сын суворовского солдата, принятый в Московский кадетский корпус за заслуги отца, Федотов 10 лет служил в Финляндском гвардейском полку. Выйдя в отставку, он занимается в батальном классе А.И. Зауервейда. Федотов начал с бытовых рисунков и карикатур, с серии сепий из жизни Фидельки, барыниной собачки, почившей в бозе и оплаканной хозяйкой, с серии, в которой заявил о себе как бытописатель сатирического толка – русский Домье периода его «Карикатураны» (помимо серии о Фидельке – сепии «Модный магазин», 1844–1846, ГТГ; «Художник, женившийся без приданого в надежде на свой талант», 1844, ГТГ, и пр.). Он учился и на гравюрах Хогарта, и у голландцев, но более всего – у самой русской жизни, открытой взору талантливого художника во всей ее дисгармонии и противоречивости.



П. А. Федотов. Смерть Фидельки. Сепия. 1844. ГТГ



*П. А. Федотов. Свежий кавалер.
1846. ГТГ*

Главное в его творчестве – бытовая живопись. Даже тогда, когда он пишет портреты, в них легко обнаружить жанровые элементы (например, в акварельном портрете «Игроки», ГТГ). Его эволюция в жанровой живописи – от образа карикатурного к трагическому, от перегруженности в деталях, как в «Свежем кавалере» (1846, ГТГ), где все «обсказано»: гитара, бутылки, насмешливая служанка, даже папилютки на голове незадачливого героя, – к предельному лаконизму, как во «Вдовушке» (1851, Ивановский областной художественный музей, вариант – ГТГ, ГРМ), к трагическому ощущению бессмысленности существования, как в последней его картине «Анкор, еще анкор!» (около 1851, ГТГ). Та же эволюция и в понимании колорита: от цвета, звучащего вполсилы, через чистые, яркие, интенсивные, насыщенные краски, как в «Сватовстве майора» (1848, ГТГ, вариант–ГРМ) или «Завтраке аристократа» (1849–1851, ГТГ), до изысканной цветовой гаммы «Вдовушки», предающей предметный мир как бы растворяющимся в рассеянном свете дня, и цельности единого тона его последнего полотна («Анкор...»). Это был путь от простого бытописательства к претворению в ясных, сдержанных образах важнейших проблем русской жизни, ибо что такое, например, «Сватовство майора», как не обличение одного из социальных фактов жизни его времени – браков обедневших дворян с купеческими «денежными мешками»? А «Разборчивая невеста», написанная на сюжет, заимствованный у И.А. Крылова (очень, кстати, ценившего художника), как не сатира на брак по расчету? Или же обличение пустоты светского хлыща, пускающего пыль в глаза, – в «Завтраке аристократа»?

Сила живописи Федотова не только в глубине проблем, в занимательности сюжета, но и в потрясающем мастерстве исполнения. Достаточно вспомнить полный обаяния камерный «Портрет Н.П. Жданович за клавином» (1849, ГРМ). Федотов любит реальный предметный мир, с восторгом выписывает каждую вещь, поэтизирует ее. Но этим восторгом перед миром не заслоняется горечь происходящего: безысходность положения «вдовушки», ложь брачной сделки, тоска офицерской службы в «медвежьем углу». Если и прорывается у Федотова смех, то это тот же гоголевский «смех сквозь невидимые миру слезы». Федотов окончил жизнь в «доме скорби» на роковом 37-м году жизни.

Искусством Федотова завершается развитие живописи первой половины XIX столетия, и вместе с тем совершенно органически – благодаря своей социальной заостренности – «федотовское направление» открывает собой начало нового этапа – искусства критического, или, как чаще теперь говорят, демократического, реализма.

Русское искусство второй половины XIX века

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

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

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

Менее бурно в этот период развиваются скульптура и архитектура. Как уже говорилось, с конца 30-х годов XIX в. классицизм себя изживает. Средства его художественной выразительности противоречили тем новым задачам, которые ставила архитектура второй половины XIX в. Ее обычно называли ретроспективным стилизаторством или эклектикой (от греческого слова «эклегейн» – выбирать, избирать), но теперь чаще именуют историзмом, ибо художники-архитекторы стали использовать мотивы и закономерности архитектурных стилей прошедших эпох – готики, ренессанса, барокко, рококо и пр. Новые типы зданий, появившиеся в период роста капитализма, требовали новых разнообразных композиционных решений, которые архитекторы начали искать в декоративных формах прошлого. Исследователи справедливо замечают, что историзм был своего рода реакцией на каноничность классицистического стиля. Период его длился почти 70 лет, с конца 1830-х годов до рубежа следующего столетия.

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

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

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

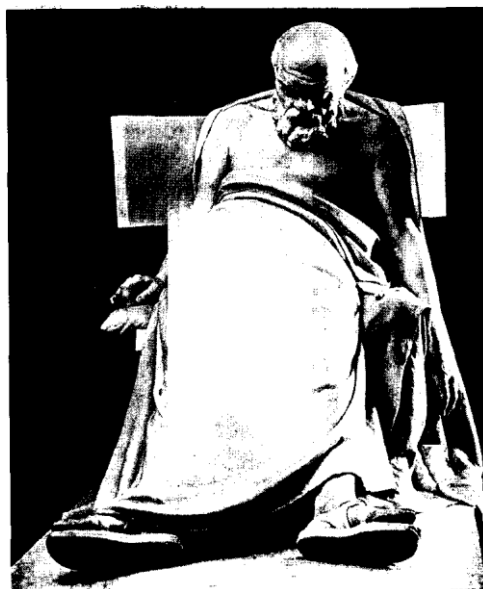
зрелищных сооружений, выставочных залов и пр.

Особая страница в русской архитектуре второй половины XIX в. – это доходные дома, из которых заказчик стремился извлечь максимальную прибыль и которые быстро окупались. Одной из главных творческих проблем этого времени стала разработка модели многоквартирного жилого дома. В отделке доходных домов эклектизм (историзм, «исторический стиль») стал массовым явлением. Идеи рациональной архитектуры, по сути, развивались в той же системе эклектики. В 60–90-е годы выразительные средства различных художественных стилей широко использовались в отделке фасадов и интерьеров, дворцов и особняков. В духе неоренессанса М. Месмахер решает здание Архива Государственного совета на углу Миллионной улицы и Зимней канавки в Петербурге, как и А. Кракау – здание Балтийского вокзала в Петербурге. Образ флорентийского палаццо XV в. возрождает А. Резанов во дворце великого князя Владимира Александровича на Дворцовой набережной в Петербурге (теперь Дом ученых). Его фасад отделан рустом, а интерьеры оформлены в «барочном», «русском духе» и т. д.

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

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

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



*М. М. Антокольский. Умирающий Сократ.
Мрамор. 1875. ГРМ*

Во второй половине XIX в. развивается станковая скульптура, в основном жанровая. Но она становится более повествовательной и выглядит как переведенная в скульптуру жанровая картина (М. Чижов «Крестьянин в беде», 1872, бронза, ГРМ; мрамор, ГТГ; В.А. Беклемишев «Деревенская любовь», 1896; Ф.Ф. Каменский «Первый шаг», 1872, ГРМ). В эту пору благодаря творчеству таких мастеров, как Е.А. Лансере и А.Л. Обер, получает развитие анималистический жанр, что сыграло большую роль в развитии русской реалистической скульптуры малых форм (Лансере) и декоративной скульптуры (Обер).

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

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

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

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



В. Г. Перов. Сельский крестный ход на Пасхе. 1861. ГТГ

Литература и живопись этой поры часто решают сходные задачи, избирают близкие темы. Не те ли же чувства, что перовская «Тройка», вызывает рассказ Достоевского о рождественской елке и замерзающем на морозе мальчике? Наконец, в более поздних произведениях, таких, как «Последний кабаk у заставы» (1868, ГТГ), Перов достигает большой выразительной силы, причем исключительно живописными средствами, не прибегая к описательности. Манера художника здесь несколько иная: мазок свободный, легкий, чистые цвета. Силуэт одинокой женщины, ожидающей загулявших мужиков у последнего перед выездом из города кабака, понурые лошади, свет, пробивающийся из замерзших окон трактира, желтый закат, уходящая вдаль дорога создают образ томительного беспокойства. В рамках этой жанровой картины Перов создал один из проникновенных русских пейзажей. Выделение из бытового жанра пейзажа и портрета (например, в «Приезде гувернантки в купеческий дом»), значение которых возрастает, особенно в следующие, 70-е годы, знаменательно в творчестве Перова, в котором, по справедливому замечанию исследователей, структурно оформились важнейшие жанры реалистического искусства.

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

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

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

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

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

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

В это время в центре официальной школы – Петербургской Академии художеств – также назревает борьба за право искусства обратиться к реальной, действительной жизни, вылившаяся в 1863 г. в так называемый «бунт 14-ти». Ряд выпускников Академии отказались писать программную картину на одну тему скандинавского эпоса, когда вокруг столько волнующих современных проблем, и, не получив разрешения на свободный выбор темы, вышли из Академии, основав «Петербургскую артель художников» (Ф. Журавлев, А. Корзухин, К. Маковский, А. Морозов, А. Литовченко и др.). В квартире Крамского на 17-й линии Васильевского острова они создали нечто вроде коммуны, наподобие описанной в романе Чернышевского, под влиянием которого тогда находилась почти вся разночинная интеллигенция. «Артель» просуществовала недолго. А вскоре московские и петербургские передовые художественные силы объединились в Товарищество передвижных художественных выставок (1870). Передвижными эти выставки назывались потому, что их устраивали не только в Петербурге и Москве,

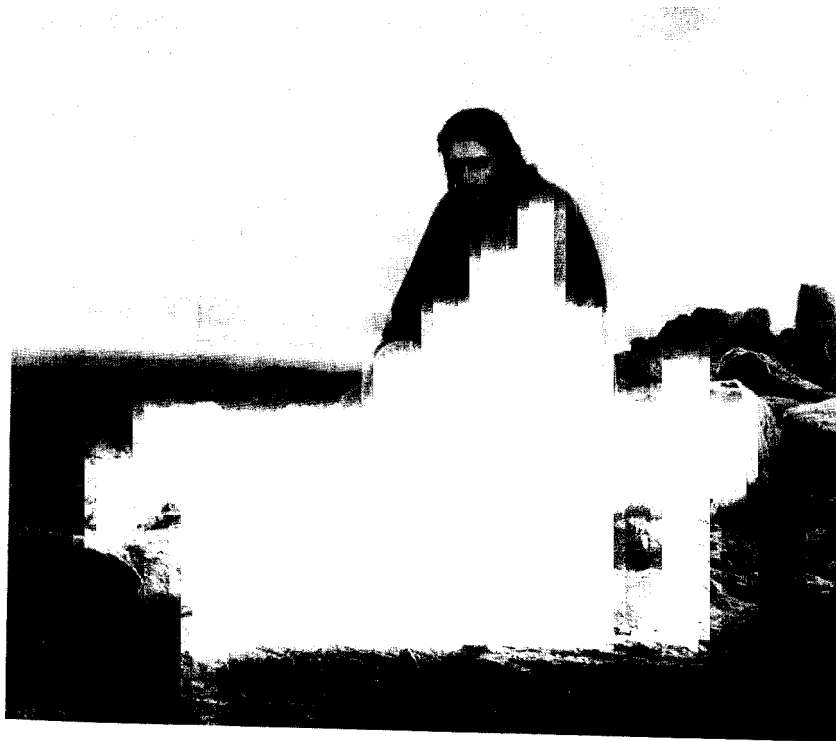
но и в провинции (иногда в 20 городах в течение года). Это было как бы «хождение в народ» художников. Товарищество существовало свыше 50 лет (до 1923 г.). Каждая выставка была огромным событием в жизни провинциального города. В отличие от «Артели» у передвижников была четкая идейная программа – отражать жизнь со всеми ее острыми социальными проблемами, во всей злободневности.

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

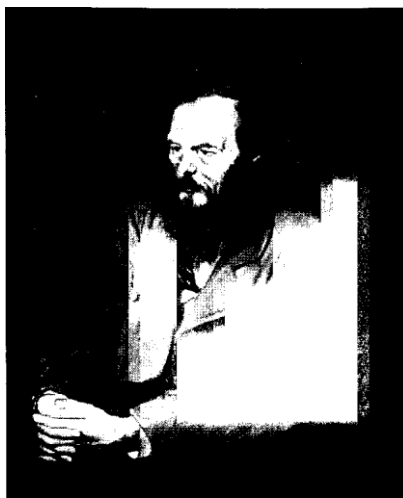
Товарищество было создано по инициативе Мясоедова, поддержано Перовым, Ге, Крамским, Саврасовым, Шишкиным, братьями Маковскими и еще рядом других «членов-учредителей», подписавших первый устав Товарищества. В 70–80-х годах к ним присоединились более молодые художники, включая Репина, Сурикова, Васнецова, Ярошенко, Савицкого, Касаткина и др. С середины 80-х годов участие в выставках принимают Серов, Левитан, Поленов. Поколение «старших» передвижников было в основном разночинным по социальному статусу. Его мировоззрение сложилось в атмосфере 60-х годов. Вождем, теоретиком передвижничества был Иван Николаевич Крамской (1837–1887), в 1863 г. возглавивший и «бунт 14-ти», замечательный организатор и выдающийся художественный критик. Для него, как и для его собратьев по организации, была характерна несокрушимая вера, прежде всего в воспитательную силу искусства, призванного формировать гражданственные идеалы личности и нравственно ее совершенствовать. Темы собственного творчества Крамского, однако, не были типичны для передвижников. Он редко писал жанровые картины, обращался к евангельским сюжетам. Но его «Христос в пустыне», написанный «слезами и кровью», являющий собою, по меткому замечанию Н. Дмитриевой, «перенапряженность ищущей мысли», поставленный перед мучительно трудным выбором, – в полной мере современное произведение. [В.В. Стасова раздражал «Христос» Крамского. Он писал: «О чем надумывается, зачем надумывается, на что кому бы то ни было нужно это нерешительное и смутное надумывание вместо настоящего «дела», фактов, деяний – этого никто не объяснит» (*Стасова В. Избр. соч. В 3 т. М., 1952. Т. 3. С. 655*)]. Раздумье глубоко одинокого, сидящего на фоне пустынного каменистого пейзажа Христа, его готовность принести себя в жертву во имя наивысшей цели – все это было понятно народнической интеллигенции 70-х годов, которая ощущала близость картины к гражданской поэзии Некрасова. Она трактована Крамским трагически-возвышенно. И если Перов продолжал традиции Федотова, то в картине «Христос в пустыне» очевидно стремление Крамского приблизиться к Александру Иванову. Художник писал В.М. Гаршину: «...это не Христос... Это есть выражение моих личных мыслей». А «раздумья» Крамского были о самоотверженной борьбе за высокие общечеловеческие идеалы, о духовной драме современного человека, не мирящегося с социальным общественным злом.



В. Г. Шварц. Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче. 1868. ГТГ

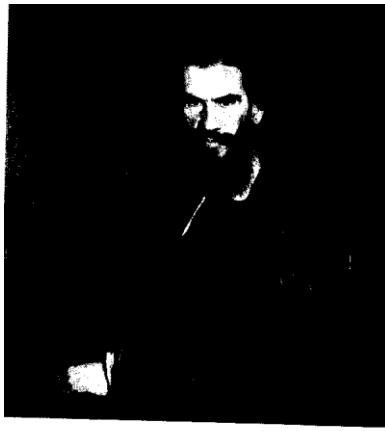


И. Н. Крамской. Христос в пустыне. 1872. ГТГ



*В. Г. Перов. Портрет
Ф. М. Достоевского.
1872. ГТГ*

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



*И. И. Крамской. Портрет
Л. Н. Толстого. 1873. ГТГ*

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

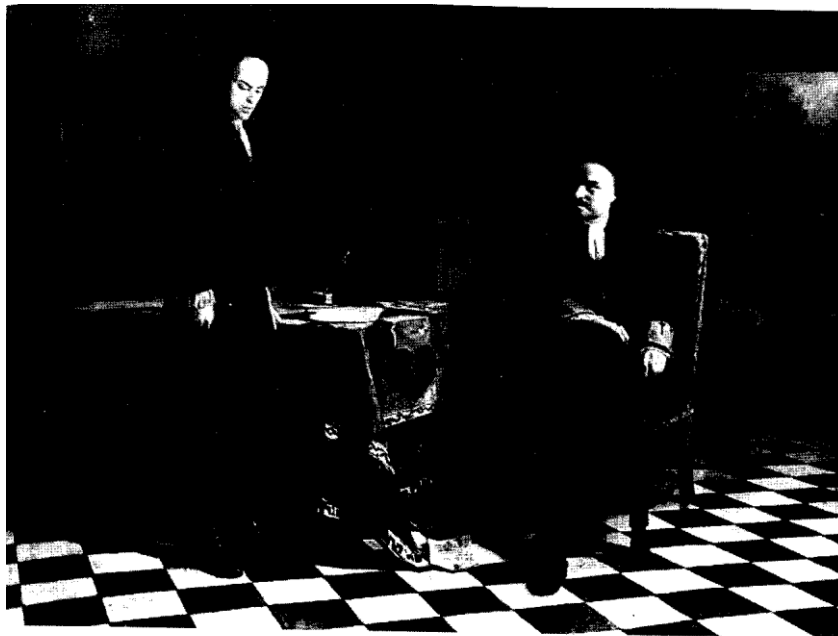
Крамской был художником-мыслителем. «Я давно знал Крамского и глубоко уважал его, – писал Стасов, – но никогда он не представлял мне такую крупную, историческую личность, какой я увидел его с тех пор, как у меня собралась вся громадная масса его писем и все критические статьи его (из которых большая часть никогда раньше не появлялась в печати)». Интересно отметить, что именно Крамской первый почувствовал недостаток формальной культуры передвижников, придя к выводу, что «искусство до такой степени заключается в форме, что только от этой формы и зависит идея» (цит. по: Сахарова Е. В. Поленов, Е. Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964. С. 174). Тем не менее в своем творчестве он остается консервативен.

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



Н. Н. Ге. Тайная вечеря. 1863. ГРМ

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



Н. Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. 1871. ГТГ

Ге, как и Крамской, – один из организаторов Товарищества. На первой выставке 1871 г. он показывает историческую картину «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе». Художник стремился к передаче предельной конкретности обстановки. Конфликт царя и царевича, повлекший за собой нарушение Петром закона о престолонаследии, толкуется художником прежде всего как

столкновение двух личностей, двух разных характеров, но и двух противоборствующих исторических сил. Смертельно бледный Алексей («человек-призрак», по определению Салтыкова-Щедрина) воплощает собою инертность, апатию, нежизнеспособность, в то время как фигура Петра в резком повороте полна энергии, силы, гнева. Два характера превращаются в символ двух разных эпох. Написанная к 200-летию со дня рождения юбилею императора картина «Петр и Алексей» вызвала самый живой интерес публики и критики. Справедливо замечено исследователями, что энергичный образ царя-реформатора воспринимался современниками особенно остро в годы разочарования в реформе 1861 г., неверия в способность правительства к социальным преобразованиям.



Г. Г. Мясоедов. Странная пора. Косцы. Фрагмент. 1887. ГРМ

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

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



В. Е. Маковский. На бульваре. 1886—1887. ГТГ

Василий Максимович Максимов (1844–1911) уже в первой многофигурной композиции со сложными эффектами освещения – «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (1875, ГТГ) – приходит к основной своей теме – изображению крестьянской жизни, которую он сам, выходец из крестьян, знал прекрасно. Последующие картины лишены праздничного чувства. В них во всей обнаженности встает образ нищей пореформенной России. Как почти каждый передвижник, Максимов был умелым режиссером. «Семейный раздел» (1876, ГТГ) «рассказывает» о том, как делятся братья и их жены. Борьба идет не на жизнь, а на смерть, но за что? За кучу тряпья на полу. «Лихая свекровь» (1893) – о том, как изводит младшую невестку злая старуха в присутствии старшей невестки (или дочери?), и ужас всей сцены подчеркивается фигурой девочки, абсолютно инертной, привыкшей к подобным сценам, спокойно пьющей из блюдечка чай. Наибольшим успехом пользовалась впоследствии много раз повторенная художником композиция «Все в прошлом» (1889, ГТГ), в которой Максимов, подобно Тургеневу и Чехову, создал грустный образ разоряемых «вишневых садов» и «дворянских гнезд».

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

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

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

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

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

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



А. К. Саврасов. Грачи прилетели.
1871. ГТГ

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

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

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



И. И. Шишкин. Рожь. 1878. ГТГ



*Ф. А. Васильев. В крымских горах.
1873. ГТГ*

Пейзаж Саврасова – пейзаж лирический, камерный, интимный. Он построен на тончайших оттенках настроения и на нежнейшей нюансировке цвета. Пейзажи И.И. Шишкина (1832–1898), по выражению Стасова, – это природа богатырского народа.

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

Совершенно иной принцип художественного мышления, иную концепцию пейзажа воплощает продолжатель традиций Саврасова, молодой его современник, к сожалению, очень рано умерший, Ф.А. Васильев (1850–1873). Картина «После дождя» (1869, ГТГ) лиризмом своим очень близка Саврасову. Знаменитые «Оттепель» (1871, ГТГ) и «Мокрый луг» (1872, ГТГ) полны глубокого настроения и передают мельчайшие изменения в природе: «жизнь неба», предметов, окутанных мглой, как в «Оттепели», или в пелене дождя, как в «Мокром луге», – сохраняя при этом обобщенность, цельность картины, всегда проникнутой большим поэтическим чувством. Передавая эту смену состояний в природе, Васильев использовал тончайшие цветовые отношения: от серого снега и свинцового неба к

рыжеющему лесу и коричневым лужам в «Оттепели», от темнеющих деревьев и их скользящих теней к уже светлой воде, проясняющемуся небу – в «Мокром луге». «Эта трава на первом плане и эта тень – такого рода, что я не знаю ни одного произведения русской школы, где бы так обворожительно это было сработано», – писал Крамской.



А. И. Куинджи. Солнечные пятна на инее. ГРМ



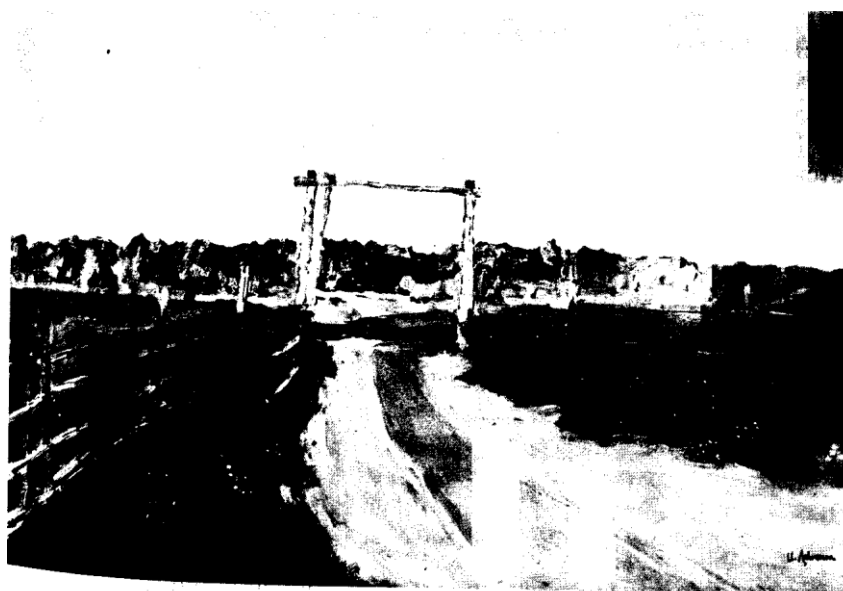
В. Д. Polenov. Московский дворик. 1878. ГТГ

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

реформированной Академии пейзажную мастерскую, из которой вышли Н.К. Рерих, А.А. Рылов и др.

Многие художники, не будучи пейзажистами, оставили, однако, свой след в пейзажной живописи второй половины столетия. Среди них Василий Дмитриевич Поленов (1844–1927), много занимавшийся бытовым и историческим жанром. Но даже в знаменитой картине «Христос и грешница» («Кто без греха?», 1888, ГРМ) огромную роль играет пейзаж. Поленов – настоящий реформатор русской живописи, продолжающий вслед за Александром Ивановым развивать ее на пути пленэрзма. Еще в пенсионерские годы во Франции Поленов много писал на пленэре (нормандские этюды). По возвращении на родину он создает картину «Московский дворик» (1878, ГТГ), настоящий гимн «патриархальной Москве, увиденной глазами петербуржца»: типично московская шатровая колокольня и церковь, уютный московский особняк с ампирическим портиком, играющие дети, телега с лошастью – весь мирный быт «порфиноносной вдовы» передал Поленов в тончайшей воздушности пленэрной живописи. Его понимание этюда как самостоятельного художественного произведения оказало большое влияние на живописцев последующего времени.

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



И. И. Левитан.

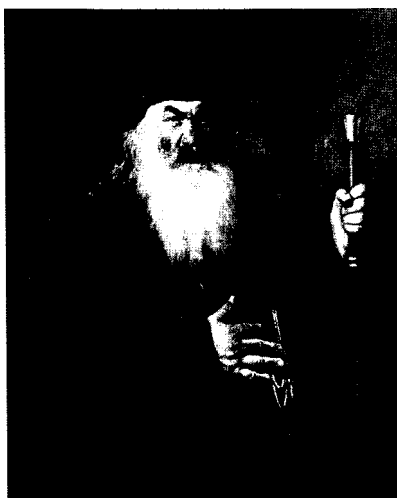
Летний вечер. 1900. ГТГ

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

Илья Ефимович Репин (1844–1930) родился на Украине, в Харьковской губернии, у украинских иконописцев познакомился с начальными навыками ремесла. Но первым учителем считал Крамского, с которым встретился в Рисовальной школе Общества поощрения художников. Затем в 1863 г. поступил в Петербургскую Академию и в 1872 г. завершил обучение в ней дипломной работой «Воскрешение дочери Иаира», за которую получил Большую золотую медаль. Но первой работой, которая вызвала бурную реакцию общественности, была картина «Бурлаки на Волге» (1870–1873, ГРМ). Создавая ее, Репин ездил на Волгу, искал модели, исполнял этюды. «Судья теперь – мужик, а потому надо воспроизводить его интересы...», – писал он Стасову. В итоге получилась картина, в которой мы находим самые разные характеры и типы: в первой четверке – расстрига Канин, послуживший главной моделью Репину, сильный, умный, похожий на «народного философа»; в следующей группе – юноша Ларька (выделенный красным пятном рубахи), пытающийся бунтовать, сорвать лямку, как писал о нем Стасов, – воплощение протеста «могучей молодости против безответной покорности возмужалых, сломленных привычкой и временем дикарства геркулесов, шагающих вокруг него, впереди и позади». Пологий берег Волги предопределил расположение всей группы по горизонтали – от мощной фигуры Канина к почти падающей фигуре замыкающего; низкий горизонт позволяет читать четкий силуэт темных фигур на фоне волжского простора. Справедливо замечено исследователями творчества Репина, что подобной фризовой композицией создается впечатление монументальное, почти эпическое. Сохраняя портретность некоторых лиц, Репин вместе с тем стремился к созданию образов типически-обобщенных. И это синтетическое решение позволяет показать частный эпизод жизни как серьезную социальную проблему. Картина стала событием в художественной жизни начала 70-х годов, но была встречена по-разному. Стасов отнес ее к числу самых замечательных произведений русской школы, в то время как ректор Академии художеств Ф.А. Бруни отзывался о ней как о «величайшей профанации искусства». Картина звучала настолько остроактуально, что ее пришлось снять с экспозиции по требованию министра путей сообщения, возмущившегося клеветой на Россию, в которой, по его авторитетному заявлению, уже не имело место бурлачество.

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

С середины 70-х годов, после возвращения из-за границы начинается самый плодотворный период творчества Репина. Нет, кажется, жанра, в котором бы он не заявил о себе: портреты, портреты-типы, портреты-картины, стоит вспомнить только образ дьякона Ивана Уланова из родного села Чугуево, которого мастер, обесмертил в своем «Протодьяконе» (1877, ГТГ) и о котором писал: «...ничего духовного – весь он плоть и кровь, лупоглазие, зев и рев...» (И.Е. Репин и И.Н. Крамской. Переписка. М., Л., 1949. С. 126). Через конкретный образ Репин стремится создать типическое, не впадая в схему, но сохраняя всю остроту индивидуального облика. Композиционное решение – фигура заполняет собой весь холст – способствует монументализации образа. Живопись Репина очень свободная, широкая, темпераментная, сочная (чего нельзя сказать о «Бурлаках»), но неуловимо меняющаяся в зависимости от портретируемой модели.



*И. Е. Репин. Протодьякон.
1877. ГТГ*

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

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



И. Е. Репин. Не ждали. 1884—1888. ГТГ

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

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

Репин обладал замечательным даром портретиста. Продолжая традиции Перова, Крамского и Ге, он оставил нам образы знаменитых писателей, композиторов, актеров, прославивших русскую культуру. В каждом отдельном случае он находил разные композиционные и колористические решения, которыми наиболее выразительно мог раскрыть образ модели, передать неповторимо-индивидуальное. Так предстает перед нами подозрительно-желчный, больной, старый А.Ф. Писемский (1880, ГТГ) или Модест Мусоргский, написанный за несколько дней до смерти композитора (1881, ГТГ). По поводу последнего портрета Крамской писал: «Они (глаза.– Т. И.) глядят, как живые, они задумались, в них нарисована вся внутренняя душевная работа той минуты»,– а о живописной технике: «Какие-то неслыханные приемы, отроду никем не пробованные,– сам он, и никто больше». Овладевший всей тонкостью пленэрной живописи, Репин умел выйти из «любой цветовой какофонии» (как говорил А. Н. Бенуа по другому случаю, о портретах Боровиковского). Так, в портрете Мусоргского общий серебристо-серый тон световоздушной среды объединяет и зеленый цвет халата, и малиновые его отвороты, и сложнейшие цветовые оттенки на лице. Стасов, Толстой, актриса П.А. Стрепетова, члены собственной семьи художника, светские красавицы и многие другие люди служили моделями художнику («Осенний букет», 1892, ГТГ –портрет дочери Веры, один из лучших пленэрных портретов в русском искусстве, наряду с другой Верой – Мамонтовой – работы его ученика В.А. Серова; портрет Э. Дузе, знаменитой итальянской актрисы, углем на полотне, 1891, ГТГ, и др.).

Мастерство Репина-портретиста в полной мере выразилось в одном из последних его значительных

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

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

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



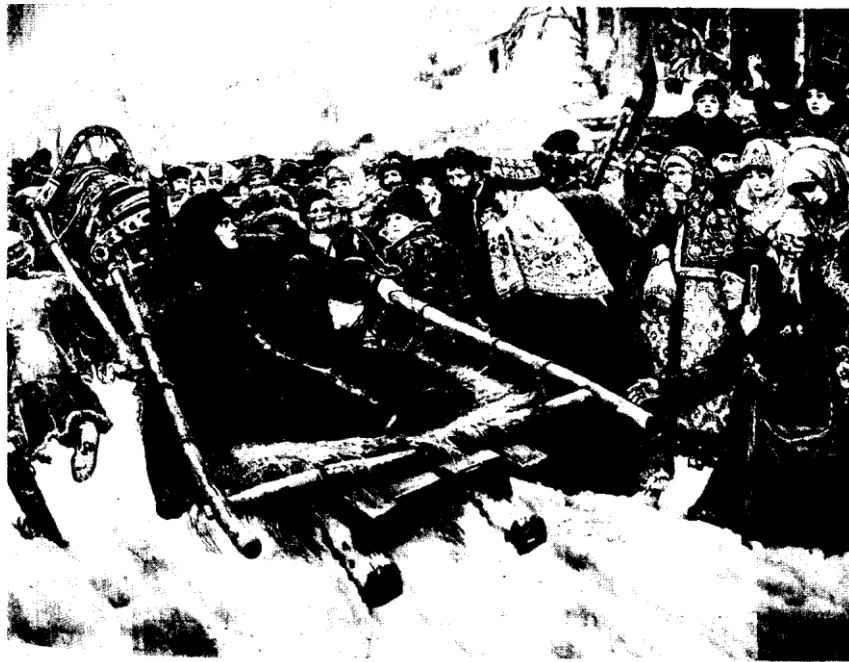
В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881. ГТГ

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

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

Суриков – сибиряк, родом из Красноярского края, потомок тех казаков, которые пришли в Сибирь с Ермаком, и патриархальный уклад этого края, древние обычаи XVII–XVIII вв. воздействовали на него. Суриков писал позже: «Идеалы исторических типов воспитывала во мне Сибирь с детства. Она же дала мне дух и силу, и здоровье». В 1868 г. с помощью местного мецената, богатого рыборотковца, Суриков через Москву едет в Петербург в Академию художеств, в которую поступает, однако, только через год. Европейский город Петербург, видимо, мало затрагивает сердце Сурикова и по окончании Академии он

поселяется в Москве, где берет большой и единственный за всю жизнь заказ на живопись для храма Христа Спасителя архитектора Тона. Москва привлекла художника своей стариной. «Приехавши в Москву, этот центр народной жизни (вот главное, что влекло художника к Москве.– *Т.И.*), я сразу стал на свой путь», – писал Суриков. Здесь же и рождается первое прославившее художника полотно «Утро стрелецкой казни» (1881, ГТГ), в котором Суриков проявил глубочайший историзм мышления и свою удивительную способность четко видеть поворотные моменты, основные вехи истории. В «Утре» главные герои – стрельцы. Обряженные в белые рубахи, со свечами в руках, в сопровождении жен и детей они привезены на казнь. Композиция этого монументального полотна необычайно проста и логична. Она построена на противопоставлении. В левой (большей) части картины изображены стрельцы, справа – Петр и его сподвижники. Но и внутри левой части те же контрасты: рядом с рыжебородым стрельцом, взгляд которого с непримиримостью устремлен на Петра, – фигура матери, оплакивающей сына; около стрельца, погруженного в свои думы за минуту до смерти, – молодая жена; уткнувшись в колени седого старика, рыдает его дочь. Над всей толпой возвышается фигура стрельца, склонившегося в прощальном поклоне перед народом. Некоторых уже ведут на Лобное место. Знаменательно, что Суриков показывает, как Преображенские солдаты почти заботливо поддерживают караемых. Ведь они близки друг другу: солдаты из той же крестьянской среды, что и стрельцы. Доминантой же композиции служит исполненный гнева и непокорности взгляд рыжебородого стрельца, скрещивающийся со взглядом Петра, который также полон страсти и гнева. Поистине «лик его ужасен». В его взоре как будто сконцентрирована ненависть ко всему прошлому, что тянуло Россию вспять и на борьбу с чем Петр положил жизнь. В правой части картины Суриков показал также иностранцев – представителей посольства, в частности голландца И.Г. Корба, мемуарами которого художник пользовался в работе. Десятки этюдов – от лиц до конской упряжки, телег, дуг – исполнил художник в работе над картиной. В итоге получилось монументальное полотно, в котором ясно показана неотвратимость гибели стрельцов, выражающая нечто большее, чем смерть отдельных людей. Это не просто бунтовщики и их каратель царь. Это столкновение не на жизнь, а на смерть двух разных миров – умирающей Древней Руси и новой России. Гибель стрельцов объективно предрешена, но Суриков не может не восхищаться их личной отвагой, их достоинством и сдержанностью перед лицом смерти. Репин советовал Сурикову показать хотя бы одного повешенного стрельца, но Суриков в итоге отверг эту мысль. Не жалость хотел он вызвать в зрителе, не саму казнь продемонстрировать, а «торжественность последних минут», как говорил он сам, стремился передать в своей картине. Он отошел от исторической точности, перенес казнь на Красную площадь, потому что древние святыни нужны были ему как свидетели этой исторической трагедии. В литературе много и справедливо писалось о том, как умно использованы Суриковым все художественные средства для передачи атмосферы события. Живописные асимметричные массы собора вторят разноголосому хору стрельцов и их семей, равно как стройные стены и башни Кремля – четким рядам петровских войск и внешне спокойной позе Петра на коне. Ранний час осеннего утра подчеркивается борьбой нарастающего света с заметным еще в полумгле пламенем свечей. Силуэт храма Василия Блаженного читается в картине как непоколебимый образ самого народа. «Мне он все кровавым казался», – писал Суриков о храме. И далее: «Памятники» площади – они мне дали ту обстановку, в которую я мог поместить мои сибирские впечатления. Я на памятники, как на живых людей» смотрел, – расспрашивал их: «Вы видели, вы слышали –вы свидетели».



В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887. ГТГ

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

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

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

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

Интересно проследить, как менялся образ Меншикова от этюда с учителя Невенгловского до

изображения уже в картине. На этюде это лицо слабого, больного, хотя и очень похожего человека. Постепенно оно приобретает черты яркой индивидуальности и большого внутреннего напряжения.

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

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

Толпа окружает сани, и толпа эта очень разная. Сочувствующие боярыне – юродивый, благословляющий ее на муки, нищенка с котомкой, боярышня и испуганно глядящая монашенка – даны в правой части картины. А в центре и в левой части композиции, наоборот, показаны насмехающиеся, издевающиеся над боярыней, хохочущие купчины. В этой толпе Морозова воспринимается одинокой. Ее дуперстие, ее фанатичное лицо, ее черное облачение среди узорочья цветных русских одежд, по колориту напоминающих полихромные изразцы и фрески XVII в., – это символ конца. Конец Древней Руси, раскола, «древлего благочестия», средневекового аскетизма. Как и в картине «Меншиков в Березове», колорит у Сурикова служит для раскрытия события огромной исторической важности. В процессе работы Сурикову позировали даже на улице, на снегу, он исследовал цветовые рефлексы на лицах, влияние зимнего воздуха. Из множества оттенков лепится бархатная шуба боярыни, на иссиня-черном фоне которой кажется особенно белым лицо старовойска.

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

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

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

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

живописи противоречия современности.

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

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

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

Русское искусство конца XIX–начала XX века

С кризисом народнического движения, в 90-е годы, «аналитический метод реализма XIX в.», как его называют в отечественной науке, себя изживает. Многие из художников-передвижников испытывали творческий упадок, ушли в «мелкотемье» развлекательной жанровой картины. Традиции Перова сохранялись более всего в Московском училище живописи, ваяния и зодчества благодаря преподавательской деятельности таких художников, как С.В. Иванов, К.А. Коровин, В.А. Серов и др.

Сложные жизненные процессы обусловили многообразие форм художественной жизни этих лет. Все виды искусства – живопись, театр, музыка, архитектура выступили за обновление художественного языка, за высокий профессионализм.

Для живописцев рубежа веков свойственны иные способы выражения, чем у передвижников, иные формы художественного творчества – в образах противоречивых, усложненных и отображающих современность без иллюстративности и повествовательности. Художники мучительно ищут гармонию и красоту в мире, который в основе своей чужд и гармонии, и красоте. Вот почему свою миссию многие видели в воспитании чувства прекрасного. Это время «канунов», ожидания перемен в общественной жизни породило множество течений, объединений, группировок, столкновение разных мировоззрений и вкусов. Но оно породило также универсализм целого поколения художников, выступивших после «классических» передвижников. Достаточно назвать только имена В.А. Серова и М.А. Врубеля.

Большую роль в популяризации отечественного искусства, особенно XVIII в., а также и западноевропейского, в привлечении к выставкам мастеров Западной Европы играли художники объединения «Мир искусства». «Мирискусники», собравшие лучшие художественные силы в Петербурге, издававшие свой журнал, самим своим существованием способствовали консолидации художественных сил и в Москве, созданию «Союза русских художников».



С. А. Коровин. На миру. 1893. ГТГ

Импрессионистические уроки пленэрной живописи, композиция «случайного кадрирования», широкая свободная живописная манера – все это результат эволюции в развитии изобразительных средств во всех жанрах рубежа веков. В поисках «красоты и гармонии» художники пробуют себя в самых разных техниках и видах искусства – от монументальной живописи и театральной декорации до оформления книги и декоративно-прикладного искусства.

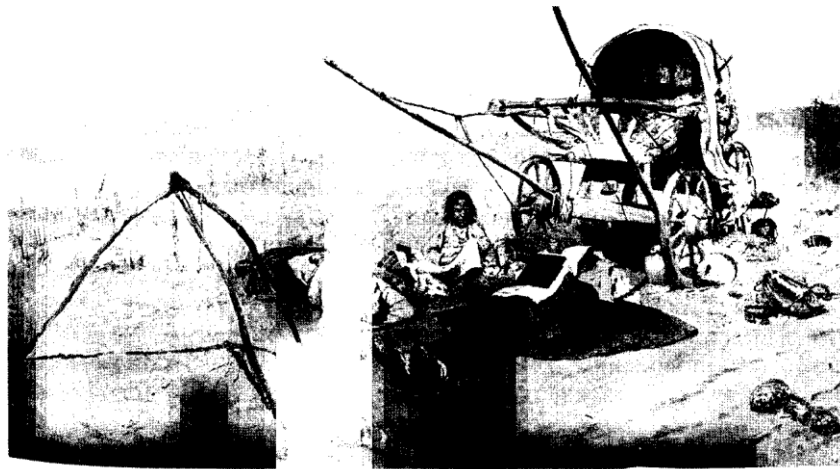
На рубеже веков сложился стиль, затронувший все пластические искусства, начиная прежде всего с архитектуры (в которой долго господствовала эклектика) и кончая графикой, получивший название стиля модерн. Явление это не однозначное, в модерне есть и декадентская вычурность, претенциозность, рассчитанные главным образом на буржуазные вкусы, но есть и знаменательное само по себе стремление к единству стиля. Стиль модерн – это новый этап в синтезе архитектуры, живописи, декоративных искусств.

В изобразительных искусствах модерн проявил себя: в скульптуре – текучестью форм, особой выразительностью силуэта, динамичностью композиций; в живописи – символикой образов, пристрастием к иносказаниям.

Появление модерна не означало, что идеи передвижничества умерли к концу века. В 90-х годах развивается жанровая живопись, но развивается она несколько иначе, чем в «классическом» передвижничестве 70–80-х годов. Так, по-новому раскрывается крестьянская тема. Раскол в сельской общине подчеркнуто обличительно изображает Сергей Алексеевич Коровин (1858–1908) в картине «На миру» (1893, ГТГ). Бызисходность существования в тяжелом изнуряющем труде сумел показать Абрам Ефимович Архипов (1862–1930) в картине «Прачки» (1901, ГТГ). Он достиг этого в большой степени благодаря новым живописным находкам, по-новому понятым возможностям цвета и света.

Недоговоренность, «подтекст», удачно найденная выразительная деталь делают еще трагичнее картину Сергея Васильевича Иванова (1864–1910) «В дороге. Смерть переселенца» (1889, ГТГ). Торчащие, как вздетые в крике, оглобли драматизируют действие значительно больше, чем изображенный на переднем плане мертвец или воющая над ним баба. Иванову принадлежит одно из произведений, посвященных революции 1905 г., – «Расстрел». Импрессионистический прием «частичной композиции», как бы случайно выхваченного кадра сохранен и здесь: лишь намечена линия домов, шеренга солдат, группа демонстрантов, а на переднем плане, на освещенной солнцем площади, фигура убитого и бегущей от выстрелов собаки. Для Иванова характерны резкие светотеневые контрасты, выразительный контур предметов, известная плоскостность изображения. Язык его лапидарен.

В 90-х годах XIX в. в искусство входит художник, который главным героем своих произведений делает рабочего. В 1894 г. появляется картина Н.А. Касаткина (1859–1930) «Шахтерка» (ГТГ), в 1895 г. – «Углекопы. Смена».



С. В. Иванов. В дороге. Смерть переселенца. 1889. ГТГ

На рубеже веков несколько иной путь развития, чем у Сурикова, намечается в исторической теме. Так, например, Андрей Петрович Рябушкин (1861–1904) работает скорее в историко-бытовом, чем чисто историческом жанре. «Русские женщины XVII столетия в церкви» (1899, ГТГ), «Свадебный поезд в Москве. XVII столетие» (1901, ГТГ), «Едут. (Народ московский во время въезда иностранного посольства в Москву в конце XVII века)» (1901, ГРМ), «Московская улица XVII века в праздничный день» (1895, ГРМ) и пр. – это бытовые сцены из жизни Москвы XVII столетия. Рябушкина особенно привлекал этот век, с его пряничной нарядностью, полихромией, узорочьем. Художник эстетски любит ушедшим миром XVII в., что приводит к тонкой стилизации, далекой от монументализма Сурикова и его оценок исторических событий. Стилизация сказывается у Рябушкина в плоскостности изображения, в особом строе пластического и линейного ритма, в колорите, построенном на ярких мажорных цветах, в общем декоративном решении. Рябушкин смело вводит в пленэрный пейзаж локальные цвета, например в «Свадебном поезде...» – красный цвет возка, крупные пятна праздничных одежд на фоне темных строений и снега, данного, однако, в тончайшей цветовой нюансировке. Пейзаж всегда поэтично передает красоту русской природы. Правда, иногда Рябушкину свойственно и ироническое отношение в изображении некоторых сторон быта, как, например, в картине «Чаепитие» (картон, гуашь, темпера, 1903, ГРМ). Во фронтально сидящих статичных фигурах с блюдечками в руках читаются размеренность, скука, сонность, мы чувствуем и давящую силу мещанского быта, ограниченность этих людей.

Еще большее внимание уделяет пейзажу в своих исторических композициях Аполлинарий Михайлович Васнецов (1856–1933). Его любимой темой также является XVII век, но не бытовые сцены, а архитектура Москвы. («Улица в Китай-городе. Начало XVII века», 1900, ГРМ). Картина «Москва конца XVII столетия. На рассвете у Воскресенских ворот» (1900, ГТГ), возможно, была навеяна вступлением к опере Мусоргского «Хованщина», эскизы декораций к которой незадолго до этого исполнил Васнецов.

А.М. Васнецов преподавал в пейзажном классе Московского училища живописи, ваяния и зодчества (1901–1918). Как теоретик он изложил свои взгляды в книге «Художество. Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи» (М., 1908), в которой выступил за реалистические традиции в искусстве. Васнецов явился также учредителем «Союза русских художников».

Новый тип картины, в которой совершенно по-особому освоены и переложены на язык современного искусства фольклорные художественные традиции, создал Филипп Андреевич Малявин (1869–1940), в юности занимавшийся в Афонском монастыре иконописью, а затем учившийся в Академии художеств у Репина. Его образы «баб» и «девок» имеют некое символическое значение – здоровой почвенной Руси. Картины его всегда экспрессивны, и хотя это, как правило, станковые произведения, но они получают под кистью художника монументально-декоративную трактовку. «Смех» (1899, Музей современного искусства, Венеция), «Вихрь» (1906, ГТГ) – это реалистическое изображение крестьянских девушек, заразительно звонко смеющихся или безудержно несущихся в хороводе, но это реализм иной, чем во второй половине века. Живопись размашистая, эскизная, с фактурным мазком, формы обобщены, пространственная глубина отсутствует, фигуры, как правило, расположены на переднем плане и заполняют весь холст.

Малявин соединял в своей живописи экспрессивный декоративизм с реалистической верностью натуре.

К теме Древней Руси, как и ряд мастеров до него, обращается Михаил Васильевич Нестеров (1862–

1942), но образ Руси предстает в картинах художника как некий идеальный, почти зачарованный мир, находящийся в гармонии с природой, но навек исчезнувший подобно легендарному граду Китежу. Это острое ощущение природы, восторг перед миром, перед каждым деревом и травинкой особенно ярко выражены в одном из самых известных произведений Нестерова дореволюционного периода – «Видение отроку Варфоломею» (1889–1890, ГТГ). В раскрытии фабулы картины есть те же стилизаторские черты, что и у Рябушкина, но неизменно выражено глубоко лирическое чувство красоты природы, через которую и передается высокая духовность героев, их просветленность, их чуждость мирской суете.

До обращения к образу Сергия Радонежского Нестеров уже высказал интерес к теме Древней Руси такими произведениями, как «Христова невеста» (1887, местонахождение неизвестно), «Пустынник» (1888, ГРМ; 1888–1889, ГТГ), создав образы высокой одухотворенности и тихой созерцательности. Самому Сергию Радонежскому он посвятил еще несколько произведений («Юность преподобного Сергия», 1892–1897, ГТГ; триптих «Труды преподобного Сергия», 1896–1897, ГТГ; «Сергий Радонежский», 1891–1899, ГРМ).

М.В. Нестеров много занимался религиозной монументальной живописью: вместе с В.М. Васнецовым расписывал Киевский Владимирский собор, самостоятельно – обитель в Абастумане (Грузия) и Марфо-Мариинскую обитель в Москве. Росписи всегда посвящены древнерусской теме (так, в Грузии – Александру Невскому). В настенных росписях Нестерова много наблюденных реальных примет, особенно в пейзаже, портретных черт – в изображении святых. В стремлении же художника к плоскостной трактовке композиции нарядности, орнаментальности, утонченной изысканности пластических ритмов проявилось несомненное влияние модерна.

Стилизация, в целом столь характерная для этого времени, в большой степени коснулась и станковых произведений Нестерова. Это можно наблюдать в одном из лучших полотен, посвященных женской судьбе, – «Великий постриг» (1898, ГРМ): нарочито плоскостные фигуры монахинь, «черниц» и «белиц», обобщенные силуэты, как бы замедленный ритуальный ритм светлых и темных пятен – фигур и пейзажа с его светлыми березами и почти черными елями. И как всегда у Нестерова, пейзаж играет одну из главных ролей. «Люблю я русский пейзаж, – писал художник, – на его фоне как-то лучше, яснее чувствуешь и смысл русской жизни, и русскую душу».

Собственно пейзажный жанр развивается в конце XIX столетия также по-новому. Левитан, по сути, завершил искания передвижников в пейзаже. Новое слово на рубеже веков предстояло сказать К.А. Коровину, В.А. Серову и М.А. Врубелю.

Уже в ранних пейзажах Константина Алексеевича Коровина (1861–1939) решаются чисто живописные проблемы – написать серое на белом, черное на белом, серое на сером. «Концепционный» пейзаж (термин М.М. Алленова), такой, как саврасовский или левитановский, его не интересует.



К. А. Коровин. Зимой. 1894. ГТГ

Для блестящего колориста Коровина мир представляется «буйством красок». Щедро одаренный от природы, Коровин занимался и портретом, и натюрмортом, но не будет ошибкой сказать, что любимым его жанром оставался пейзаж. Он принес в искусство прочные реалистические традиции своих учителей

из Московского училища живописи, ваяния и зодчества – Саврасова и Поленова, но у него другой взгляд на мир, он ставит другие задачи. Он рано стал писать на пленэре, уже в портрете хористки 1883 г. видно самостоятельное развитие им принципов пленэризма, воплощенных затем в ряде портретов, сделанных в имении С. Мамонтова в Абрамцеве («В лодке», ГТГ; портрет Т.С. Любатович, ГРМ и др.), в северных пейзажах, исполненных в экспедиции С. Мамонтова на север («Зима в Лапландии», ГТГ). Его французские пейзажи, объединенные названием «Парижские огни», – это уже вполне импрессионистическое письмо, с его высочайшей культурой этюда. Острые, мгновенные впечатления от жизни большого города: тихие улочки в разное время суток, предметы, растворенные в световоздушной среде, лепленные динамичным, «дрожащим», вибрирующим мазком, потоком таких мазков, создающих иллюзию завесы дождя или городского, насыщенного тысячами разных испарений воздуха, – черты, напоминающие пейзажи Мане, Писсарро, Моне. Коровин темпераментный, эмоциональный, импульсивный, театрализованный, отсюда яркая красочность и романтическая приподнятость его пейзажей («Париж. Бульвар Капуцинок», 1906, ГТГ; «Париж ночью. Итальянский бульвар». 1908, ГТГ). Те же черты импрессионистической этюдности, живописную маэстрию, поразительный артистизм сохраняет Коровин и во всех других жанрах, прежде всего в портрете и натюрморте, но также и в декоративном панно, в прикладном искусстве, в театральной декорации, которой он занимался всю жизнь (Портрет Шаляпина, 1911, ГРМ; «Рыбы, вино и фрукты» 1916, ГТГ).



В. А. Серов. Портрет художника К. Коровина. 1891. ГТГ

Щедрый живописный дар Коровина блистательно проявился в театрально-декорационной живописи. Как театральный живописец он работал для абрамцевского театра (и Мамонтов едва ли не первый оценил его как театрального художника), для Московского Художественного театра, для Московской частной русской оперы, где началась его дружба с Шаляпиным, длившаяся всю жизнь, для дягилевской антрепризы. Коровин поднял театральную декорацию и значение художника в театре на новую ступень, он произвел целый переворот в понимании роли художника в театре и имел большое влияние на современников своими красочными, «зрелищными» декорациями, выявляющими самую суть музыкального спектакля.

Одним из самых крупных художников, новатором русской живописи на рубеже веков явился Валентин Александрович Серов (1865–1911). Его «Девочка с персиками» (портрет Веруши Мамонтовой, 1887, ГТГ) и «Девушка, освещенная солнцем» (портрет Маши Симанович, 1888, ГТГ) – целый этап в русской живописи. Серов воспитывался в среде выдающихся деятелей русской музыкальной культуры (отец – известный композитор, мать – пианистка), учился у Репина и Чистякова, изучал лучшие музейные собрания Европы и по возвращении из-за границы вошел в среду абрамцевского кружка. В Абрамцеве и были написаны упоминавшиеся два портрета, с которых началась слава Серова, вошедшего в искусство со своим собственным, светлым и поэтичным взглядом на мир. Вера Мамонтова сидит в спокойной позе за столом, перед ней на белой скатерти раскиданы персики. Она сама и все предметы представлены в сложнейшей световоздушной среде. Солнечные блики ложатся на скатерть, на одежду, настенную

тарелку, нож. Изображенная девочка, сидящая за столом, находится в органичном единстве со всем этим вещным миром, в гармонии с ним, полна жизненной трепетности, внутреннего движения. Еще в большей мере принципы пленэрной живописи сказались в портрете кухни художника Маши Симанович, написанном прямо на открытом воздухе. Цвета здесь даны в сложном взаимодействии друг с другом, они прекрасно передают атмосферу летнего дня, цветовые рефлексии, создающие иллюзию скользких сквозь листву солнечных лучей. Серов отходит от критического реализма своего учителя Репина к «реализму поэтическому» (термин Д.В. Сарабьянова). Образы Веры Мамонтовой и Маши Симанович пронизаны ощущением радости жизни, светлого чувства бытия, яркой победной юности. Это достигнуто «легкой» импрессионистической живописью, для которой столь свойствен «принцип случайного», лепкой формы динамичным, свободным мазком, создающим впечатление сложной световоздушной среды. Но в отличие от импрессионистов Серов никогда не растворяет предмет в этой среде так, чтобы он дематериализовался, его композиция никогда не теряет устойчивости, массы всегда находятся в равновесии. А главное, он не теряет цельной обобщенной характеристики модели.

Серов часто пишет представителей художественной интеллигенции: писателей, артистов, художников (портреты К. Коровина, 1891, ГТГ; Левитана, 1893, ГТГ; Ермоловой, 1905, ГТГ). Все они разные, всех он интерпретирует глубоко индивидуально, но на всех них лежит свет интеллектуальной исключительности и вдохновенной творческой жизни. Античную колонну, вернее, классическую статую напоминает фигура Ермоловой, что еще более усиливается вертикальным форматом холста. Но главным остается лицо – красивое, гордое, отрешенное от всего мелочного и суетного. Колорит решен всего на сочетании двух цветов: черного и серого, но во множестве оттенков. Эта правда образа, созданная не повествовательными, а чисто живописными средствами, соответствовала самой личности Ермоловой, которая своей сдержанной, но глубоко проникновенной игрой потрясала молодежь в бурные годы начала XX столетия.

Портрет Ермоловой парадный. Но Серов такой великий мастер, что, избирая иную модель, в этом же жанре парадного портрета, по сути, при тех же выразительных средствах умел создать образ совсем иного характера. Так, в портрете княгини Орловой (1910–1911, ГРМ) утрирование некоторых деталей (огромная шляпа, слишком длинная спина, острый угол колена), подчеркнутое внимание к роскоши интерьера, переданного лишь фрагментарно, как выхваченный кадр (часть стула, картины, угол стола), позволяют мастеру создать почти гротескный образ высокомерной аристократки. Но та же гротескность в его знаменитом «Петре I» (1907, ГТГ) (Петр в картине просто гигантского роста), позволяющая Серову изобразить стремительное движение царя и нелепо поспешающих за ним придворных, приводит к образу не ироническому, как в портрете Орловой, а символическому, передающему смысл целой эпохи. Художник восхищается неординарностью своего героя.

Портрет, пейзаж, натюрморт, бытовая, историческая картина; масло, гуашь, темпера, уголь – трудно найти и живописные, и графические жанры, в которых бы не работал Серов, и материалы, которые бы он не использовал.

Особая тема в творчестве Серова – крестьянская. В его крестьянском жанре нет передвижнической социальной заостренности, но есть ощущение красоты и гармоничности крестьянского быта, восхищение здоровой красотой русского народа («В деревне. Баба с лошастью», б. на карт., пастель, 1898, ГТГ). Особенно изысканны зимние пейзажи с их серебристо-жемчужной гаммой красок.



В. А. Серов. Петр I. 1907. ГТГ

Совершенно по-своему Серов трактовал историческую тему: «царские охоты» с увеселительными прогулками Елизаветы и Екатерины II переданы художником именно нового времени, ироничным, но и неизменно восхищающимся красотой быта XVIII в. Интерес к XVIII веку возник у Серова под влиянием «Мира искусства» и в связи с работой над изданием «Истории великокняжеской, царской и императорской охоты на Руси».

Серов был глубоко думающим художником, постоянно ищущим новые формы художественного претворения реальности. Навеванные модерном представления о плоскостности и повышенной декоративности сказались не только в исторических композициях, но и в его портрете танцовщицы Иды Рубинштейн, в его эскизах к «Похищению Европы» и «Одиссею и Навзикае» (оба 1910, ГТГ, картон, темпера). Знаменательно, что Серов в конце жизни обращается к античному миру. В поэтической легенде, интерпретированной им свободно, вне классицистических канонов, он хочет найти гармонию, поиску которой художник посвятил все свое творчество.



В. А. Серов. Похищение Европы. 1910. ГТГ

Трудно сразу поверить, что портрет Веруши Мамонтовой и «Похищение Европы» писал один и тот же мастер, столь многогранен Серов в своей эволюции от импрессионистической достоверности портретов и пейзажей 80–90-х годов к модерну в исторических мотивах и композициях из античной мифологии.

Творческий путь Михаила Александровича Врубеля (1856–1910) был более прямым, хотя при этом и

необычайно сложным. До Академии художеств (1880) Врубель окончил юридический факультет Петербургского университета. В 1884 г. он едет в Киев руководить реставрацией фресок в Кирилловской церкви и сам создает несколько монументальных композиций. Он делает акварельные эскизы росписей Владимирского собора. Эскизы не были перенесены на стены, поскольку заказчик был напуган их неканоничностью и экспрессивностью.

В 90-е годы, когда художник обосновывается в Москве, складывается полный таинственности и почти демонической силы стиль письма Врубеля, который не спутаешь ни с каким другим. Он лепит форму как мозаику, из острых «граненых» кусков разного цвета, как бы светящихся изнутри («Девочка на фоне персидского ковра», 1886, КМРИ; «Гадалка», 1895, ГТГ). Цветовые сочетания не отражают реальности отношения цвета, а имеют символическое значение. Натура не имеет над Врубелем никакой власти. Он знает ее, прекрасно владеет ею, но творит свой собственный фантастический мир, мало похожий на реальность. В этом смысле Врубель антиподен импрессионистам (про которых не случайно сказано, что они то же, что натуралисты в литературе), ибо он никак не стремится к фиксации непосредственного впечатления от действительности. Он тяготеет к литературным сюжетам, которые толкует отвлеченно, стремясь создать образы вечные, огромной духовной мощи. Так, взявшись за иллюстрации к «Демону», он скоро отходит от принципа прямого иллюстрирования («Пляска Тамары», «Не плачь дитя, не плачь напрасно», «Тамара в гробу» и пр.) и уже в этом же 1890 году создает своего «Демона сидящего» – произведение, по сути, бессюжетное, но образ вечный, как и образы Мефистофеля, Фауста, Дон Жуана. Образ Демона – центральный образ всего творчества Врубеля, его основная тема. В 1899 г. он пишет «Демона летящего», в 1902 г. – «Демона поверженного». Демон Врубеля – существо прежде всего страдающее. Страдание в нем превалирует над злом, и в этом особенность национально-русской трактовки образа. Современники, как справедливо замечено, видели в его «Демонах» символ судьбы интеллигента – романтика, пытающегося бунтарски вырваться из лишенной гармонии реальности в ирреальный мир мечты, но повергаемого в грубую действительность земного. Этот трагизм художественного мироощущения определяет и портретные характеристики Врубеля: душевный разлад, надлом в его автопортретах, настороженность, почти испуг, но и величавую силу, монументальность – в портрете С. Мамонтова (1897, ГТГ), смятение, тревогу – в сказочном образе «Царевны-Лебедь» (1900, ГТГ), даже в его праздничных по замыслу и задаче декоративных панно «Испания» (1894, ГТГ) и «Венеция» (1893, ГРМ), исполненных для особняка Е.Д. Дункер, отсутствуют покой и безмятежность. Врубель сам сформулировал свою задачу – «будить душу величавыми образами от мелочей обыденности».



*М. А. Врубель. Автопортрет.
1904. ГТГ*



М. А. Врубель. Демон сидящий. 1890. ГТГ

Уже упоминавшийся промышленник и меценат Савва Мамонтов сыграл очень большую роль в жизни Врубеля. Абрамцево связало Врубеля с Римским-Корсаковым, под влиянием творчества которого художник пишет и свою «Царевну-Лебедь», исполняет скульптуры «Волховы», «Мизгирия» и пр. В Абрамцево он много занимался монументальной и станковой живописью, он обращается к фольклору: к сказке, к бытине, итогом чего явились панно «Микула Селянинович», «Богатыри». Врубель пробует силы в керамике, делая скульптуры в майолике. Его интересует языческая Русь и Греция, Ближний Восток и Индия – все культуры человечества, художественные приемы которых он стремится постигнуть. И каждый раз почерпнутые им впечатления он претворял в глубоко символические образы, отражающие все своеобразие его мироощущения.

Самые зрелые свои живописные и графические произведения Врубель создал на рубеже веков – в жанре пейзажа, портрета, книжной иллюстрации. В организации и декоративно-плоскостной трактовке холста или листа, в соединении реального и фантастического, в приверженности к орнаментальным, ритмически сложным решениям в его произведениях этого периода все сильнее заявляют о себе черты модерна.

Как и К. Коровин, Врубель много работал в театре. Лучшие его декорации исполнены к операм Римского-Корсакова «Снегурочка», «Садко», «Сказка о царе Салтане» и другим на сцене Московской частной оперы, т. е. к тем произведениям, которые давали ему возможность «общения» с русским фольклором, сказкой, легендой.

Универсализм дарования, беспредельная фантазия, необычайная страстность в утверждении благородных идеалов отличают Врубеля от многих его современников.

Творчество Врубеля ярче других отразило противоречия и мучительные метания рубежной эпохи. В день похорон Врубеля Бенуа говорил: «Жизнь Врубеля, какой она теперь отойдет в историю, – дивная патетическая симфония, то есть полнейшая форма художественного бытия. Будущие поколения... будут оглядываться на последние десятки лет XIX в., как на "эпоху Врубеля"... Именно в нем наше время выразилось в самое красивое и самое печальное, на что оно было способно».

С Врубелем мы входим в новое столетие, в эпоху «серебряного века», последнего периода культуры петербургской России, находящейся вне связи как с «идеологией революционаризма» (П. Сапронов), так и «с давно переставшими быть культурной силой самодержавием и государством». С началом века связан взлет русской философско-религиозной мысли, высочайший уровень поэзии (достаточно назвать Блока, Белого, Анненского, Гумилева, Георгия Иванова, Мандельштама, Ахматову, Цветаеву, Сологуба); драматического и музыкального театра, балета; «открытие» русского искусства XVIII века (Рокотов, Левицкий, Боровиковский), древнерусской иконописи; тончайший профессионализм живописи и графики самого начала столетия. Но «серебряный век» был бессилем перед надвигающимися трагическими событиями в шедшей к революционной катастрофе России, продолжая пребывать в «башне из слоновой кости» и в поэтике символизма.

Если творчество Врубеля можно соотнести с общим направлением символизма в искусстве и литературе, хотя, как всякий большой художник, он и разрушал границы направления, то Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов (1870–1905) – прямой выразитель живописного символизма и один из первых ретроспективистов в изобразительном искусстве порубежной России. Критики того времени даже

называли его «мечтателем ретроспективизма». Умерший накануне первой русской революции, Борисов-Мусатов оказался совершенно глух к новым, стремительно врывающимся в жизнь настроениям. Его произведения – это элегическая грусть по старым опустевшим «дворянским гнездам» и гибнущим «вишневым садам», по прекрасным женщинам, одухотворенным, почти неземным, одетым в какие-то вневременные костюмы, не несущие внешних примет места и времени.

Его станковые произведения более всего напоминают даже не декоративные панно, а гобелены. Пространство решено предельно условно, плоскостно, фигуры почти бесплотны, как, например, девушки у пруда в картине «Водоем» (1902, темпера, ГТГ), погруженные в мечтательное раздумье, в глубокую созерцательность. Блеклые, бледно-серые оттенки цвета усиливают общее впечатление хрупкой, неземной красоты и анемичности, призрачности, которое распространяется не только на человеческие образы, но и на изображаемую им природу. Не случайно одно из своих произведений Борисов-Мусатов назвал «Призраки» (1903, темпера, ГТГ): безмолвные и бездействующие женские фигуры, мраморные статуи у лестницы, полуобнаженное дерево – блеклая гамма голубых, серых, лиловых тонов усиливает призрачность изображенного.

Эта тоска по ушедшим временам роднила Борисова-Мусатова с художниками «Мира искусства» – организации, возникшей в Петербурге в 1898 г. и объединившей мастеров самой высокой художественной культуры, художественную элиту России тех лет. («Мирискусники», кстати сказать, не поняли искусства Борисова-Мусатова и признали его лишь под конец жизни художника.) Начало «Миру искусства» положили вечера в доме А. Бенуа, посвященные искусству, литературе и музыке. Людей, собиравшихся там, объединяла любовь к прекрасному и уверенность, что его можно найти только в искусстве, так как действительность безобразна. Возникнув также как реакция на мелкотемье позднего передвижничества, его назидательность и иллюстративность, «Мир искусства» превратился вскоре в одно из крупных явлений русской художественной культуры. В этом объединении участвовали почти все известные художники – Бенуа, Сомов, Бакст, Е.Е. Лансере, Головин, Добужинский, Врубель, Серов, К. Коровин, Левитан, Нестеров, Остроумова-Лебедева, Билибин, Сапунов, Судейкин, Рябушкин, Рерих, Кустодиев, Петров-Водкин, Малявин, даже Ларионов и Гончарова. Огромное значение для формирования этого объединения имела личность Дягилева, мецената и организатора выставок, а впоследствии – импресарио гастролей русского балета и оперы за границей («Русские сезоны», познакомившие Европу с творчеством Шаляпина, Павловой, Карсавиной, Фокина, Нижинского и др. и явившие миру пример высочайшей культуры формы разных искусств: музыки, танца, живописи, сценографии). На начальном этапе формирования «Мира искусства» Дягилев устроил выставку английских и немецких акварелистов в Петербурге в 1897 г., затем выставку русских и финских художников в 1898 г. Под его редакцией с 1899 по 1904 г. издается журнал под тем же названием, состоящий из двух отделов: художественного и литературного (последний – религиозно-философского плана, в нем сотрудничали Д. Философов, Д. Мережковский и З. Гиппиус до открытия в 1902 г. своего журнала «Новый путь»). Тогда религиозно-философское направление в журнале «Мир искусства» уступило место теории эстетики, и журнал в этой своей части стал трибуной других символистов во главе с А. Белым и В. Брюсовым).



В. Э. Борисов-Мусатов. Водоем. Темпера. 1902. ГТГ

В редакционных статьях первых номеров журнала были четко сформулированы основные положения «мирискусников» об автономии искусства, о том, что проблемы современной культуры — это исключительно проблемы художественной формы и что главная задача искусства — воспитание эстетических вкусов русского общества, прежде всего через знакомство с произведениями мирового искусства. Нужно отдать им должное: благодаря «мирискусникам» действительно по-новому было оценено английское и немецкое искусство, а главное, открытием для многих стала живопись русского XVIII века и архитектура петербургского классицизма. «Мирискусники» боролись за «критику как искусство», провозглашая идеалом критика-художника, обладающего высокой профессиональной культурой и эрудицией. Тип такого критика воплощал один из создателей «Мира искусства» А.Н. Бенуа. «Мирискусники» устраивали выставки. Первая была и единственной международной, объединившей, помимо русских, художников Франции, Англии, Германии, Италии, Бельгии, Норвегии, Финляндии и пр. В ней приняли участие как петербургские, так и московские живописцы и графики. Но трещина между этими двумя школами — петербургской и московской — наметилась уже почти с первого дня. В марте 1903 г. закрылась последняя, пятая выставка «Мира искусства», в декабре 1904 г. вышел последний номер журнала «Мир искусства». Большая часть художников перешла в организованный на почве московской выставки «36-ти» «Союз русских художников», литераторы — в открытый группой Мережковского журнал «Новый путь», московские символисты объединились вокруг журнала «Весы», музыканты организовали «Вечера современной музыки», Дягилев целиком ушел в балет и театр. Последним его значительным делом в изобразительном искусстве была грандиозная историческая выставка русской живописи от иконописи до современности в парижском Осеннем салоне 1906 г., экспонированная затем в Берлине и Венеции (1906–1907). В разделе современной живописи основное место занимали «мирискусники». Это был первый акт всеевропейского признания «Мира искусства», а также открытия русской живописи XVIII — начала XX в. в целом для западной критики и настоящий триумф русского искусства.



К. А. Сомов. Эхо прошедшего времени.
Б. на карт., акв., гуашь. 1903. ГТГ

В 1910 г. была предпринята попытка вновь вдохнуть жизнь в «Мир искусства» (во главе с Рерихом). В среде живописцев в это время происходит размежевание. Бенуа и его сторонники порывают с Союзом русских художников», с москвичами, и выходят из этой организации, но они понимают, что вторичное объединение под названием «Мир искусства» не имеет ничего общего с первым. Бенуа с грустью констатирует, что «не примирение под знаменем красоты стало теперь лозунгом во всех сферах жизни, но ожесточенная борьба». К «мирискусникам» пришла слава, но «Мира искусств», по сути, уже не было, хотя формально объединение существовало до начала 20-х годов (1924) –при полном отсутствии цельности, на безграничной терпимости и гибкости позиций, примиряя художников от Рылова до Татлина, от Грабаря до Шагала. Как здесь не вспомнить импрессионистов? Содружество, которое когда-то рождалось в мастерской Глейра, в «Салоне отверженных», за столиками кафе Гербуа и которому предстояло оказать огромное влияние на всю европейскую живопись, также распалось на пороге своего признания. Второе поколение «мирискусников» менее занято проблемами станковой картины, их интересы лежат в графике, в основном книжной, и театрально-декоративном искусстве, в обеих сферах они произвели настоящую художественную реформу. Во втором поколении «мирискусников» были и крупные индивидуальности (Кустодиев, Судейкин, Серебрякова, Чехонин, Григорьев, Яковлев, Шухаев, Митрохин и др.), но художников-новаторов не было вовсе, ибо с 1910-х годов «Мир искусства» захлестывает волна эпигонства. Поэтому при характеристике «Мира искусства» речь пойдет в основном о первом этапе существования этого объединения и его ядре – Бенуа, Сомове, Баксте.

Ведущим художником «Мира искусства» был Константин Андреевич Сомов (1869–1939). Сын главного хранителя Эрмитажа, окончивший Академию художеств и изъездивший Европу, Сомов получил блестящее образование. Творческая зрелость пришла к нему рано, но, как верно замечено исследователем (В.Н. Петров), в нем всегда сказывалась некоторая раздвоенность – борьба между мощным реалистическим чутьем и болезненно-эмоциональным мироощущением.

Сомов, каким мы его знаем, проявился в портрете художницы Мартыновой («Дама в голубом», 1897–1900, ГТГ), в картине-портрете «Эхо прошедшего времени» (1903, б. на карт., акв., гуашь, ГТГ), где он создает поэтическую характеристику хрупкой, анемичной женской красоты декадентского образца, отказываясь от передачи реальных бытовых примет современности. Он облачает модели в старинные костюмы, придает их облику черты тайного страдания, грусти и мечтательности, болезненной надломленности.

Сомову принадлежит серия графических портретов его современников – интеллектуальной элиты (В. Иванов, Блок, Кузмин, Соллогуб, Лансере, Добужинский и др.), в которых он употребляет один общий прием: на белом фоне – в некоей вневременной сфере – рисует лицо, сходство в котором достигается не через натурализацию, а смелыми обобщениями и метким отбором характерных деталей. Это отсутствие примет времени создает впечатление статичности, застылости, холодности, почти трагического одиночества.

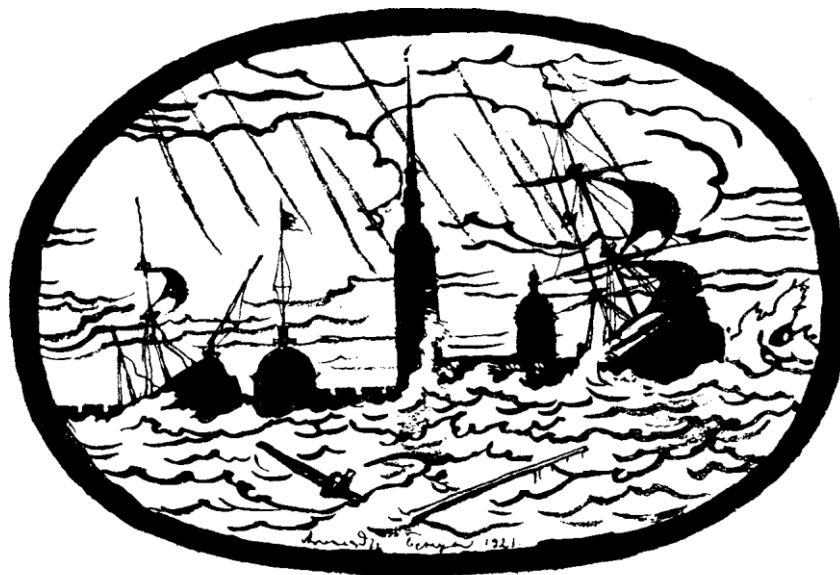
Раньше всех в «Мире искусства» Сомов обратился к темам прошлого, к интерпретации XVIII в.

(«Письмо», 1896; «Конфиденции», 1897), явившись предшественником версальских пейзажей Бенуа. Он первый создает ирреальный мир, сотканный из мотивов дворянско-усадебной и придворной культуры и собственных сугубо субъективных художественных ощущений, пронизанных иронией. Историзм «мирискусников» был бегством от действительности. Не прошлое, а его инсценировка, тоска по невозвратимости его – вот основной их мотив. Не истинное веселье, а игра в веселье с поцелуями в аллеях – таков Сомов.

Другие работы Сомова – это пасторальные и галантные празднества («Осмеянный поцелуй», 1908, ГРМ; «Прогулка маркизы», 1909, ГРМ), полные едкой иронии, душевной опустошенности, даже безысходности. Любовные сцены из XVIII – начала XIX в. даны всегда с оттенком эротики. Последнее особенно проявилось в его фарфоровых статуэтках, посвященных как бы одной теме – призрачной погоне за наслаждениями.

Сомов много работал как график, он оформил монографию С. Дягилева о Д. Левицком, сочинение А. Бенуа о Царском Селе. Книга как единый организм со своим ритмическим и стилевым единством была поднята им на необычайную высоту. Сомов – не иллюстратор, он «иллюстрирует не текст, а эпоху, пользуясь литературным приемом как трамплином», – писал о нем А.А. Сидоров, и это очень верно.

Идейным вождем «Мира искусства» был Александр Николаевич Бенуа (1870–1960) – необычайно разносторонний талант. Живописец, график-станковист и иллюстратор, театральный художник, режиссер, автор балетных либретто, теоретик и историк искусства, музыкальный деятель, он был, по выражению А. Белого, главным политиком и дипломатом «Мира искусства». Происходивший из высшего слоя петербургской художественной интеллигенции (композиторов и дирижеров, архитекторов и живописцев), он учился сначала на юридическом факультете Петербургского университета. Как художника его роднят с Сомовым стилизаторские тенденции и пристрастие к прошлому («Я упоен Версалем, это какая-то болезнь, влюбленность, преступная страсть... Я совершенно переселился в прошлое...»). В версальских пейзажах Бенуа слились историческая реконструкция XVII в. и современные впечатления художника, его восприятие французского классицизма, французской гравюры. Отсюда четкая композиция, ясная пространственность, величие и холодная строгость ритмов, противопоставление грандиозности памятников искусства и малости человеческих фигурок, являющихся среди них только стаффажем (1-я версальская серия 1896–1898 гг. под названием «Последние прогулки Людовика XIV»). Во второй версальской серии (1905–1906) ирония, которая свойственна и для первых листов, окрашена почти трагедийными нотами («Прогулка короля», к., гуашь, акв., золото, серебро, перо, 1906, ГТГ). Мышление Бенуа – мышление театрального художника по преимуществу, который прекрасно знал и чувствовал театр.



А. Н. Бенуа. Заставка ко II части поэмы «Медный всадник»

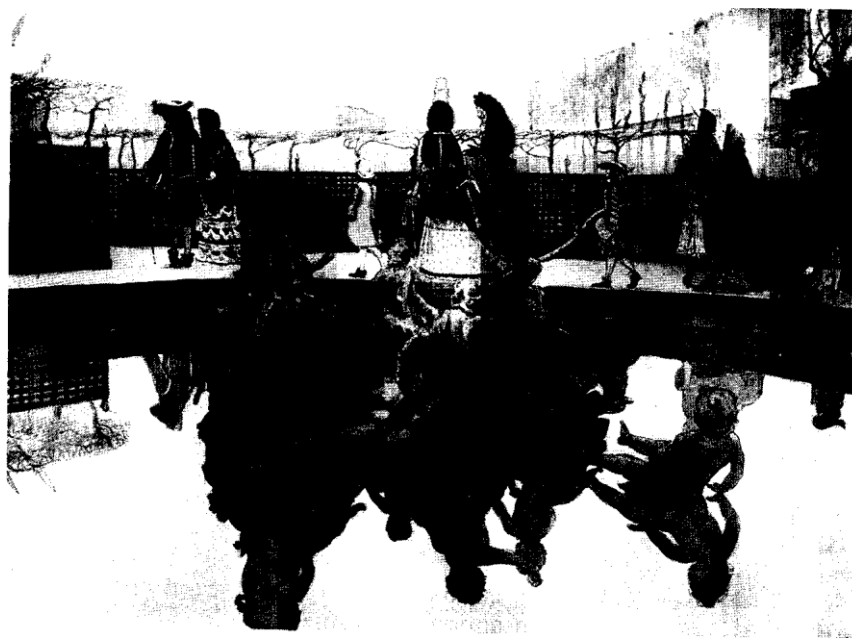
Природа воспринимается Бенуа в ассоциативной связи с историей (виды Павловска, Петергофа, Царского Села, исполненные им в технике акварели).

В серии картин из русского прошлого, исполненных по заказу московского издательства Кнебель (иллюстрации к «Царским охотам»), в сценах дворянской, помещичьей жизни XVIII в. Бенуа создал

интимный образ этой эпохи, хотя и несколько театрализованный («Парад при Павле I», 1907, ГРМ).

Бенуа-иллюстратор (Пушкин, Гофман) – целая страница в истории книги. В отличие от Сомова Бенуа создает иллюстрацию повествовательную. Плоскость страницы для него не самоцельна. Иллюстрации к «Пиковой даме» были скорее законченными самостоятельными произведениями, не столько «искусство книги», по определению А.А. Сидорова, сколько «искусство в книге». Шедевром книжной иллюстрации явилось графическое оформление «Медного всадника» (1903, 1905, 1916, 1921–1922, тушь и акварель, имитирующие цветную гравюру на дереве). В серии иллюстраций к великой поэме главным героем становится архитектурный пейзаж Петербурга, то торжественно-патетический, то мирный, то зловещий, на фоне которого еще ничтожнее кажется фигура Евгения. Так Бенуа выражает трагический конфликт между судьбами российской государственности и личной судьбой маленького человека («И во всю ночь безумец бедный,/Куда стопы ни обращал,/За ним повсюду Всадник Медный/С тяжелым топотом скакал»).

Как театральный художник Бенуа оформлял спектакли «Русских сезонов», из которых самым знаменитым был балет «Петрушка» на музыку Стравинского, много работал в Московском Художественном театре, впоследствии – почти на всех крупных европейских сценах.



А. Н. Бенуа. Прогулка короля. К., гуашь, акв., золото, серебро; перо. 1906. ГТГ



Л. С. Бакст. Эскиз женского костюма
к балету Н. Черепнина «Нарцисс». 1911

Деятельность Бенуа – художественного критика и историка искусства, обновившего вместе с Грабарем методы, приемы и темы русского искусствознания, – это целый этап в истории искусствоведческой науки (см. «Историю живописи XIX века» Р. Мутера – том «Русская живопись», 1901–1902; «Русская школа живописи», издание 1904 г.; «Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны», 1910; статьи в журналах «Мир искусства» и «Старые годы», «Художественные сокровища России» и т. д.).

Третьим в ядре «Мира искусства» был Лев Самуилович Бакст (1866–1924), прославившийся как театральный художник и первым среди «мирискусников» приобретший известность в Европе. Он пришел в «Мир искусства» из Академии художеств, затем исповедовал стиль модерн, примыкал к левым течениям в европейской живописи. На первых выставках «Мира искусства» он экспонировал ряд живописных и графических портретов (Бенуа, Белого, Сомова, Розанова, Гиппиус, Дягилева), где натура, предстоящая в потоке живых состояний, преображалась в некое идеальное представление о человеке-современнике. Бакст создал марку журнала «Мир искусства», ставшую эмблемой дягилевских «Русских сезонов» в Париже. В графике Бакста отсутствуют мотивы XVIII в. и усадебные темы. Он тяготеет к античности, причем к греческой архаике, толкованной символически. Особым успехом пользовалась у символистов его картина «Древний ужас» – «*Terror antiquus*» (темпера, 1908, ГРМ). Страшное грозное небо, молния, освещающая пучину моря и древний город, – и над всей этой вселенской катастрофой господствует архаическая кора с загадочной застывшей улыбкой. Вскоре Бакст целиком ушел в театрально-декорационную работу, а его декорации и костюмы к балетам дягилевской антрепризы, исполненные с необычайным блеском, виртуозно, артистично, принесли ему мировую славу. В его оформлении шли спектакли с Анной Павловой, балеты Фокина. Художник делал декорации и костюмы к «Шехеразаде» Римского-Корсакова, «Жар-птице» Стравинского (оба – 1910), «Дафнису и Хлое» Равеля, к балету на музыку Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна» (оба – 1912).



Л. С. Бакст. Портрет С. П. Дягилева с няней.
1906. ГРМ

Из первого поколения «миriskусников» более молодым по возрасту был Евгений Евгеньевич Лансере (1875–1946), в своем творчестве затронувший все основные проблемы книжной графики начала XX в. (см. его иллюстрации к книге «Легенды о старинных замках Бретани», к Лермонтову, обложку к «Невскому проспекту» Божерянова и пр.). Лансере создал ряд акварелей и литографий Петербурга («Калинкин мост», «Никольский рынок» и др.). Архитектура занимает огромное место в его исторических композициях («Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе», 1905, ГТГ). Можно сказать, что в творчестве Серова, Бенуа, Лансере был создан новый тип исторической картины – она лишена фабулы, но при этом прекрасно воссоздает облик эпохи, вызывает множество историко-литературных и эстетических ассоциаций. Одно из лучших созданий Лансере – 70 рисунков и акварелей к повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат» (1912–1915), которые Бенуа считал «самостоятельной песней, прекрасно ввязывающейся в могучую музыку Толстого». В советское время Лансере стал видным художником-монументалистом.



М. В. Добужинский. Кукла. Б., акв., белила, граф. кар.
1905. ГТГ

В графике Мстислава Валериановича Добужинского (1875–1957) представлен не столько Петербург пушкинской поры или XVIII века, сколько современный город, который он умел передать с почти

трагической выразительностью («Старый домик», 1905, акварель, ГТГ), равно как и человека –обитателя таких городов («Человек в очках», 1905–1906, пастель, ГТГ: одинокий, на фоне унылых домов печальный человек, голова которого напоминает череп). Урбанизм будущего внушал Добужинскому панический страх. Он много работал и в иллюстрации, где самым замечательным можно считать его цикл рисунков тушью к «Белым ночам» Достоевского (1922). Добужинский работал также в театре, оформлял у Немировича-Данченко «Николая Ставрогина» (инсценировка «Бесов» Достоевского), тургеневские пьесы «Месяц в деревне» и «Нахлебник».

Особое место в «Мире искусства» занимает Николай Константинович Рерих (1874–1947). Знаток философии и этнографии Востока, археолог-ученый, Рерих получил прекрасное образование сначала дома, затем на юридическом и историко-филологическом факультетах Петербургского университета, потом в Академии художеств, в мастерской Куинджи, и в Париже в студии Ф. Кормона. Рано обрел он и авторитет ученого. Его роднила с «мирискусниками» та же любовь к ретроспекции, только не XVII–XVIII вв., а языческой славянской и скандинавской древности, к Древней Руси; стилизаторские тенденции, театральная декоративность («Гонец», 1897, ГТГ; «Сходятся старцы», 1898, ГРМ; «Зловещие», 1901, ГРМ). Ближе всего Рерих был связан с философией и эстетикой русского символизма, но его искусство не укладывалось в рамки существовавших направлений, ибо оно в соответствии с мировосприятием художника обращалось как бы ко всему человечеству с призывом дружеского союза всех народов. Отсюда особая эпичность его полотен.

После 1905 г. в творчестве Рериха нарастают настроения пантеистического мистицизма. Исторические темы уступают место религиозным легендам («Небесный бой», 1912, ГРМ). Огромное влияние на Рериха имела русская икона: его декоративное панно «Сеча при Керженце» (1911) экспонировалось при исполнении фрагмента того же названия из оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» в парижских «Русских сезонах».

Во втором поколении «Мира искусства» одним из одареннейших художников был Борис Михайлович Кустодиев (1878–1927), ученик Репина, помогавший ему еще в работе над «Государственным Советом». Кустодиеву тоже свойственна стилизация, но это стилизация народного лубка. Отсюда яркие праздничные «Ярмарки», «Масленицы», «Балаганы», отсюда его картины из мещанского и купеческого быта, переданные с легкой иронией, но не без любования этими краснощекими полусонными красавицами за самоваром и с блюдами в пухлых пальцах («Купчиха», 1915, ГРМ; «Купчиха за чаем», 1918, ГРМ).



Н. К. Рерих. Заморские гости. 1901. ГРМ



Б. М. Кустодиев. Купчиха.
1915. ГРМ

В объединении «Мир искусства» участвовали также А.Я. Головин – один из крупнейших художников театра первой четверти XX в., И. Я. Билибин, А.П. Остроумова-Лебедева и др.

«Мир искусства» явился крупным эстетическим движением рубежа веков, переоценившим всю современную художественную культуру, утвердившим новые вкусы и проблематику, вернувшем искусству –на самом высоком профессиональном уровне – утраченные формы книжной графики и театрально-декорационной живописи, которые приобрели их усилиями всеевропейское признание, создавшим новую художественную критику, пропагандировавшим русское искусство за рубежом, по сути, даже открывшим некоторые его этапы, вроде русского XVIII века. «Мирискусники» создали новый тип исторической картины, портрета, пейзажа со своими собственными стилевыми признаками (отчетливые стилизаторские тенденции, преобладание графических приемов над живописными, чисто декоративное понимание цвета и пр.). Этим определяется их значение для отечественного искусства.

Слабые стороны «Мира искусства» сказались прежде всего в пестроте и непоследовательности программы, провозглашающей образцом «то Бёклина, то Мане»; в идеалистических взглядах на искусство, аффектированном безразличии к гражданственным задачам искусства, в программной аполитичности, в потере социальной значимости картины. Камерность «Мира искусства», его чистый эстетизм определили и недолгий исторический срок его жизни в эпоху грозных трагических предвестий надвигающейся революции. Это были лишь первые шаги на пути творческих исканий, и очень скоро «мирискусников» обогнали молодые.

Для некоторых «мирискусников», однако, настоящим переворотом в мировоззрении явилась первая русская революция. Мобильность и доступность графики вызвала ее особую активность в эти годы революционной смуты. Возникло огромное число сатирических журналов (подсчитано 380 наименований с 1905 по 1917 г.). Своей революционно-демократической направленностью выделялся журнал «Жало», но наиболее крупные художественные силы группировались вокруг «Жупела» и его приложения «Адская почта». Неприятие самодержавия объединило либерально мыслящих художников самых разных направлений. В одном из номеров «Жупела» Билибин помещает карикатуру «Осел в ¹/₂₀ натуральной величины»: в рамке с атрибутами власти и славы, где обычно помещали изображение царя,

нарисован осел. Лансере в 1906 г. печатает карикатуру «Гризна»: царские генералы в мрачном застолье слушают не поющих, а орущих солдат, стоящих навтыжку. Добужинский в рисунке «Октябрьская идиллия» остается верен теме современного города, только в этот город врываются зловещие приметы событий: окно, разбитое пулей, валяющаяся кукла, очки и пятно крови на стене и на мостовой. Кустодиев исполнил ряд карикатур на царя и его генералов и исключительные по остроте и злой иронии портреты царских министров – Витте, Игнатьева, Дубасова и пр., которых он так хорошо изучил, помогая Репину в работе над «Государственным Советом». Достаточно сказать, что Витте под его рукой предстает шатающимся клоуном с красным знаменем в одной руке и царским флагом – в другой.

Но самыми выразительными в революционной графике тех лет следует признать рисунки В.А. Серова. Его позиция была совершенно определенной во время революции 1905 г. Революция вызвала к жизни целый ряд карикатур Серова: «1905 год. После Усмирения» (Николай II с ракеткой под мышкой раздает георгиевские кресты усмирителям); «Урожай» (на поле в снопы уложены винтовки). Самая знаменитая в этом ряду композиция «Солдатушки, бравы ребята! Где же ваша слава?» (1905, ГРМ). Здесь в полной мере проявились гражданская позиция Серова, его мастерство, наблюдательность и мудрый лаконизм рисовальщика. Серов изображает начало атаки казаков на демонстрантов 9 января 1905 г. На заднем плане общей массой даны демонстранты; спереди, у самого края листа, крупно – отдельные фигуры казаков, а между первым и задним планом, в центре – призывающий их в атаку офицер на коне, с саблей наголо. Название как бы заключает в себе всю горькую иронию ситуации: русские солдаты подняли оружие на свой народ. Так было и так это трагическое событие виделось не только Серову из окна его мастерской, но и (позволим себе выразиться фигурально) из глубины либерального сознания русской интеллигенции в целом. Русские художники, сочувствующие революции 1905 года, не знали, на пороге каких катаклизмов отечественной истории они стоят. Встав на сторону революции, они предпочли, условно говоря, террориста-бомбиста (из наследников нигилистов-разночинцев, «с их навыками политической борьбы и идеологической обработки широких слоев общества», по верному определению одного историка) городскому, стоящему на охране порядка. Они не ведали, что «красное колесо» революции сметет не только ненавистное им самодержавие, но и весь уклад русской жизни, всю русскую культуру, которой они служили и которая была им дорога.

В 1903 г., как уже говорилось, возникло одно из самых крупных выставочных объединений начала века – «Союз русских художников». В него вошли на первых порах почти все видные деятели «Мира искусства» – Бенуа, Бакст, Сомов, Добужинский, Серов, участниками первых выставок были Врубель, Борисов-Мусатов. Инициаторами создания объединения явились московские художники, связанные с «Миром искусства», но тяготившиеся программным эстетством петербуржцев. Лицо же «Союза» определили преимущественно московские живописцы передвижнического направления, выученики Московского училища живописи, ваяния и зодчества, наследники Саврасова, ученики Серова и К. Коровина. Многие одновременно выставлялись и на передвижных выставках. Экспонентами «Союза» были разные по мироощущению художники: С. Иванов, М. Нестеров, А. Архипов, братья Коровины, Л. Пастернак. Организационными делами ведали А.М. Васнецов, С.А. Виноградов, В.В. Переплетчиков. Столпы передвижничества В.М. Васнецов, Суриков, Поленов состояли его членами. Лидером «Союза» считался К. Коровин.

Национальный пейзаж, любовно написанные картины крестьянской России – один из основных жанров художников «Союза», в котором своеобразно выразил себя «русский импрессионизм» с его преимущественно сельскими, а не городскими мотивами. Так пейзажи И.Э. Грабаря (1871–1960) с их лирическим настроением, с тончайшими живописными нюансами, отражающими мгновенные изменения в подлинной природе, – своеобразная параллель на русской почве импрессионистическому пейзажу французов («Сентябрьский снег», 1903, ГТГ). В автобиографии Грабарь вспоминает об этом пленэрном пейзаже: «Зрелище снега с ярко-желтой листвой было столь неожиданно и в то же время столь прекрасно, что я немедленно устроился на террасе и в течение трех дней написал... картину». Интерес Грабаря к разложению видимого цвета на спектральные, чистые цвета палитры роднит его и с неомпрессионизмом, с Ж. Сера и П. Синьяком («Мартовский снег», 1904, ГТГ). Игра красок в природе, сложные колористические эффекты становятся предметом пристального изучения «Союзников», творящих на полотне живописно-пластический образный мир, лишенный повествовательности и иллюстративности.

При всем интересе к передаче света и воздуха в живописи мастеров «Союза» никогда не наблюдается растворение предмета в световоздушной среде. Цвет приобретает декоративный характер.

«Союзники» в отличие от петербуржцев – графиков «Мира искусства» – в основном живописцы,

обладающие повышенным декоративным чувством цвета. Прекрасный пример тому – картины Ф.А. Малявина.



К. Ф. Юон. Троицкая лавра зимой. 1910. ГРМ

Среди участников «Союза» были художники, близкие «мирискусникам» самой темой творчества. Так, К.Ф. Юона (1875–1958) привлекал облик старинных русских городов, панорама старой Москвы. Но Юон далек от эстетского любования мотивами прошлого, призрачным архитектурным пейзажем. Это не версальские парки и царскосельское барокко, а архитектура старой Москвы в ее весеннем или зимнем облике. Картины природы полны жизни, в них ощущается натурное впечатление, от которого прежде всего отталкивался художник («Мартовское солнце», 1915, ГТГ; «Троицкая лавра зимой», 1910, ГРМ). Тонкие изменчивые состояния природы переданы в пейзажах еще одного участника «Союза» и одновременно члена Товарищества передвижных выставок – С.Ю. Жуковского (1873–1944): бездонность неба, меняющего свою окраску, медленное движение воды, сверкание снега под луной («Лунная ночь», 1899, ГТГ; «Плотина», 1909, ГРМ). Част у него и мотив заброшенной усадьбы.

В картине живописца петербургской школы, верного члена «Союза русских художников» А.А. Рылова (1870–1939), «Зеленый шум» (1904) мастеру удалось передать как бы само дыхание свежего ветра, под которым колышутся деревья и раздуваются паруса. В ней ощущаются какие-то радостные и тревожные предчувствия. Сказались здесь и романтические традиции его учителя Куинджи.

В целом «Союзники» тяготели не только к пленэрному этюду, но и к монументальным картинным формам. К 1910 г., времени раскола и вторичного образования «Мира искусства», на выставках «Союза» можно было увидеть интимный пейзаж (Виноградов, Петровичев, Юон и др.), живопись, близкую к французскому дивизионизму (Грабарь, ранний Ларионов) или близкую символизму (П. Кузнецов, Сапунов, Судейкин); в них участвовали и художники дягилевского «Мира искусства» – Бенуа, Сомов, Бакст, Лансере, Добужинский.

«Союз русских художников», с его твердыми реалистическими основами, сыгравший значительную роль в отечественном изобразительном искусстве, имел определенное воздействие и на формирование советской живописной школы, просуществовав до 1923 г.

Годы между двумя революциями характеризуются напряженностью творческих исканий, иногда прямо исключаящих друг друга. В 1907 г. в Москве журналом «Золотое руно» была устроена единственная выставка художников –последователей Борисова-Мусатова, получившая название «Голубая роза». Ведущим художником «Голубой розы» стал П. Кузнецов. Вокруг него еще в годы обучения сгруппировались М. Сарьян, Н. Сапунов, С. Судейкин, К. Петров-Водкин, А. Фонвизин, скульптор А. Матвеев. Ближе всего «голуборозовцы» к символизму, что выразилось прежде всего в их «языке»: зыбкости настроения, смутной, непередаваемой музыкальности ассоциаций, утонченности цветовых соотношений. В русском искусстве символизм скорее всего сформировался в литературе, в самые первые годы нового века уже звучали такие имена, как А. Блок, А. Белый, В. Иванов, С. Соловьев. Отдельные элементы «живописного символизма» проявились и в творчестве Врубеля, о чем уже говорилось, Борисова-Мусатова, Рериха, Чюрлениса. В живописи Кузнецова и его сподвижников оказалось немало точек соприкосновения с поэтикой Бальмонта, Брюсова, Белого, только они

приобщались к символизму через оперы Вагнера, драмы Ибсена, Гауптмана и Метерлинка. Выставка «Голубой розы» представляла некий синтез: на ней выступали поэты-символисты, исполнялась современная музыка. Эстетическая платформа участников выставки сказалась и в последующие годы, и название этой выставки стало нарицательным для целого направления в искусстве второй половины 900-х годов. На всей деятельности «Голубой розы» лежит также сильнейший отпечаток воздействия стилистики модерна (плоскостно-декоративная стилизация форм, прихотливость линейных ритмов).



М. С. Сарьян. Автопортрет.
1909. ГТГ

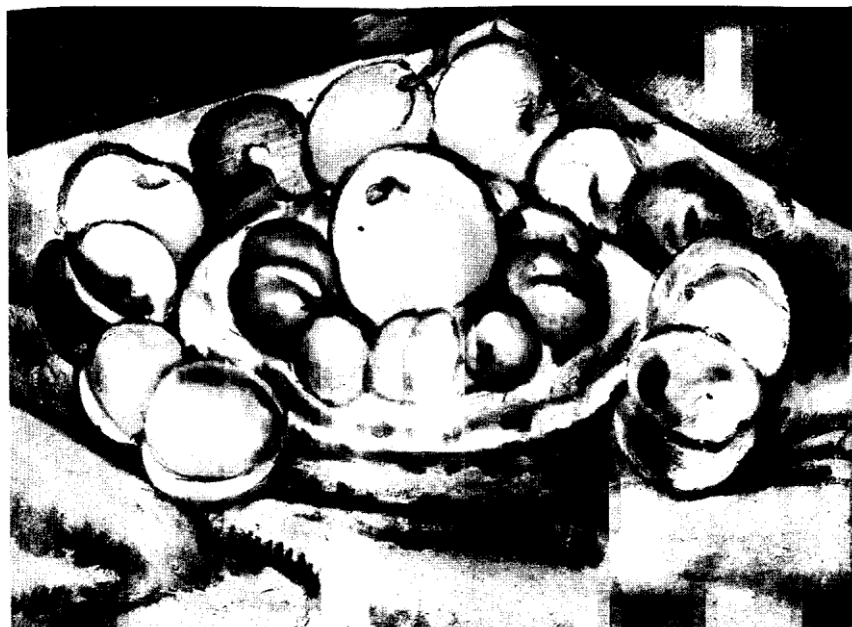
В произведениях Павла Варфоломеевича Кузнецова (1878–1968) отражены основные принципы «голуборозовцев». В его творчестве воплощена неоромантическая концепция «прекрасной ясности» (выражение поэта М. Кузмина). Кузнецов создал декоративное панно-картину, в котором стремился абстрагироваться от житейской конкретности, показать единство человека и природы, устойчивость вечного круговорота жизни и природы, рождение в этой гармонии человеческой души. Отсюда стремление к монументальным формам живописи, мечтательно-созерцательной, очищенной от всего мгновенного, общечеловеческие, вневременные ноты, постоянное желание передать одухотворенность материи. Фигура – только знак, выражающий понятие; цвет служит для передачи чувства; ритм – для того, чтобы ввести в определенный мир ощущений (как в иконописи – символ любви, нежности, скорби и пр.). Отсюда и прием равномерного распределения света по всей поверхности холста как одна из основ кузнецовской декоративности. Серов говорил, что природа у П. Кузнецова «дышит». Это прекрасно выражено в его Киргизской (Степной) и Бухарской сюитах, в среднеазиатских пейзажах. («Спящая в кошаре» 1911 г., как пишет исследователь творчества Кузнецова А. Русакова, – это образ мечтательного степного мира, покоя, гармонии. Изображенная женщина – не конкретное лицо, а киргизка вообще, знак монгольской расы.) Высокое небо, безбрежная пустыня, пологие холмы, шатры, стада овец создают образ патриархальной идиллии. Извечная, недостижимая мечта о гармонии, о слиянии человека с природой, которая во все времена волновала художников («Мираж в степи», 1912, ГТГ). Кузнецов изучал приемы древнерусской иконописи, раннего итальянского Возрождения. Это обращение к классическим традициям мирового искусства в поисках своего большого стиля, как верно замечено исследователями, имело принципиальное значение в период, когда нередко вообще отрицались какие-либо традиции.

Экзотика Востока – Ирана, Египта, Турции – претворена в пейзажах Мартироса Сергеевича Сарьяна (1880–1972). Восток был естественной темой для художника-армянина. Сарьян создает в своей живописи мир, полный яркой декоративности, более страстный, более земной, чем у Кузнецова, причем живописное решение всегда построено на контрастных соотношениях цвета, без нюансов, в резком теневом сопоставлении («Финиковая пальма, Египет», 1911, карт., темпера, ГТГ). Заметим, что ориентальные произведения Сарьяна с их цветовыми контрастами появляются раньше работ Матисса, созданных им после путешествия в Алжир и Марокко.

Образы Сарьяна монументальны благодаря обобщенности форм, большим красочным плоскостям, общей лапидарности языка – это, как правило, обобщенный образ Египта ли, Персии, родной Армении, сохраняющий при этом жизненную естественность, как будто написан с натуры. Декоративные полотна Сарьяна всегда жизнерадостны, они отвечают его представлению о творчестве: «...произведение искусства – само результат счастья, то есть творческого труда. Следовательно, оно должно разжечь в зрителе пламя творческого горения, способствовать выявлению присущего ему от природы стремления

к счастью и свободе».

Кузнецов и Сарьян разными путями создавали поэтический образ красочно-богатого мира, один – опираясь на традиции древнерусского искусства иконы, другой – древнеармянской миниатюры. В период «Голубой розы» их объединял также интерес к ориентальским мотивам, символические тенденции. Импрессионистическое восприятие действительности художникам «Голубой розы» свойственно не было.



И. И. Машков. Синие сливы. 1910. ГТГ

«Голуборозовцы» много и плодотворно работали в театре, где тесно соприкоснулись с драматургией символизма. Н.Н. Сапунов (1880–1912) и С.Ю. Судейкин (1882–1946) оформляли драмы М. Метерлинка, один Сапунов – Г. Ибсена и блоковский «Балаганчик». Эту театральную фантастику, ярмарочно-лубочную стилизацию Сапунов перенес и в свои станковые произведения, остро-декоративные натюрморты с бумажными цветами в изысканных фарфоровых вазах («Пионы», 1908, темпера, ГТГ), в гротескные жанровые сцены, в которых реальность смешивается с фантазмагорией («Маскарад», 1907, ГТГ).

В 1910 г. ряд молодых художников – П. Кончаловский, И. Машков, А. Лентулов Р. Фальк, А. Куприн, М. Ларионов, Н. Гончарова и другие – объединились в организацию «Бубновый валет», имевшую свой устав, устраивавшую выставки и издававшую собственные сборники статей. «Бубновый валет» фактически просуществовал до 1917 г. Как постимпрессионизм, в первую очередь Сезанн, явился «реакцией на импрессионизм», так «Бубновый валет» выступил против смутности, непередаваемости, тончайших нюансов символического языка «Голубой розы» и эстетского стилизма «Мира искусства». «Бубнововалетовцы», увлеченные материальностью, «вещностью» мира, исповедовали четкую конструкцию картины, подчеркнутую предметность формы, интенсивность, полнозвучие цвета. Не случайно натюрморт становится излюбленным жанром «валетовцев», как пейзаж – любимым жанром членов «Союза русских художников». Илья Иванович Машков (1881–1944) в своих натюрмортах («Синие сливы», 1910, ГТГ; «Натюрморт с камелией», 1913, ГТГ) в полной мере выражает программу этого объединения, как Петр Петрович Кончаловский (1876–1956) – в портретах (портрет Г. Якулова, 1910, ГРМ; «Матадор Мануэль Гарт», 1910, ГТГ). Тонкость в передаче смены настроений, психологизм характеристик, недосказанность состояний, дематериализация живописи «голуборозовцев», их романтическая поэзия отвергаются «валетовцами». Им противопоставляется почти стихийная праздничность красок, экспрессия контурного рисунка, сочная пастозная широкая манера письма, которыми передается оптимистическое видение мира, создается настроение почти балаганное, площадное. Кончаловский и Машков в портретах дают яркую, но одноплановую характеристику, заостряя почти до гротеска какую-то одну черту; в натюрмортах подчеркивают плоскость холста, ритм цветовых пятен («Агава», 1916, ГТГ, – Кончаловского; портрет дамы с фазаном, 1911, ГРМ, – Машкова). «Бубнововалетовцы» допускают такие упрощения в трактовке формы, которые сродни народному лубку, народной игрушке, росписи изразцов, вывеске. Тяга к примитивизму (от латинского *primitivus* –

первобытный, первоначальный) проявилась у разных художников, подражавших упрощенным формам искусства так называемых примитивных эпох – первобытных племен и народностей – в поисках обретения непосредственности и целостности художественного восприятия. «Бубновый валет» черпал свои восприятия и у Сезанна (отсюда иногда название «русский сезаннизм»), вернее, у декоративного варианта сезаннизма – фовизма, еще больше – у кубизма, даже у футуризма; от кубизма «сдвиг» форм, от футуризма – динамика, различные модификации формы, как в картине «Звон. Колокольня Ивана Великого» (1915, ГТГ) у А.В. Лентулова (1884–1943). Лентулов создал очень выразительный образ, построенный на мотиве старой архитектуры, гармония которой нарушена нервным, острым восприятием современного человека, обусловленным индустриальными ритмами.



П. П. Кончаловский, Агава. 1916. ГТГ

Портреты Р.Р. Фалька (1886–1958), остававшегося верным кубизму в понимании и трактовке формы (недаром говорят о «лирическом кубизме» Фалька), разработаны в тонких цветопластических гармониях, передающих определенное состояние модели.

В натюрмортах и пейзажах А. В. Куприна (1880–1960) проявляется иногда эпическая нота, прослеживается тенденция к обобщению («Натюрморт с тыквой, вазой и кистями», 1917, ГТГ, справедливо именуется исследователями «поэмой, воспевающей орудия труда живописца»). Декоративное начало у Куприна сочетается с аналитическим проникновением в натуру.

Крайнее упрощение формы, прямая связь с искусством вывески особо ощутима у М.Ф. Ларионова (1881–1964), одного из основателей «Бубнового валета», но уже в 1911 г. порвавшего с ним и организовавшего новые выставки: «Ослиный хвост» и «Мишень». Ларионов пишет пейзажи, портреты, натюрморты, работает как театральный художник дягилевской антрепризы, затем обращается к жанровой картине, его темой становится быт провинциальной улицы, солдатских казарм. Формы плоскостны, гротескны, как бы нарочито стилизованы под детский рисунок, лубок или вывеску. В 1913 г. Ларионов опубликовал свою книгу «Лучизм» – по сути, первый из манифестов абстрактного искусства, подлинными создателями которого в России являлись В. Кандинский и К. Малевич.



П. Н. Филонов. На пути в Египет. ГРМ

Художница Н.С. Гончарова (1881–1962), жена Ларионова, развивала те же тенденции в своих жанровых картинах, в основном на крестьянскую тему. В рассматриваемые годы в ее творчестве, более декоративном и красочном, чем искусство Ларионова, монументальном по внутренней силе и лаконизму, остро ощущается увлечение примитивизмом. Характеризуя творчество Гончаровой и Ларионова, часто употребляют термин «неопримитивизм». В эти годы им близки по художественному мировосприятию, поискам выразительного языка А. Шевченко, В. Чекрыгин, К. Малевич, В. Татлин, М. Шагал. Каждый из этих художников (исключение составляет лишь Чекрыгин, который умер очень рано) скоро нашел свой собственный творческий путь.

М.З. Шагал (1887–1985) создавал фантазии, преобразованные из скучных впечатлений местечкового витебского быта и трактованные в наивно-поэтическом и гротескно-символическом духе. Ирреальным пространством, яркой красочностью, нарочитой примитивизацией формы Шагал оказывается близок как западному экспрессионизму, так и народному примитивному искусству («Я и деревня», 1911, Музей совр. искусства, Нью-Йорк; «Над Витебском», 1914, собр. Зак. Торонто; «Венчание», 1918, ГТГ).



*З. Е. Серебрякова. Портрет
Н. Г. Чулковой. 1911.
Собрание М.А. Ильиной*

Многие из названных выше мастеров, близких «Бубновому валету», входили в петербургскую организацию «Союз молодежи», сложившуюся почти одновременно с «Бубновым валетом» (1909). Помимо Шагала в «Союзе» экспонировались П. Филонов, К. Малевич, В. Татлин, Ю. Анненков,

Н. Альтман, Д. Бурлюк, А. Экстер и др. Главенствующую роль в нем играл Л. Жевержеев. Так же, как «валетовцы», члены «Союза молодежи» выпускали теоретические сборники. Вплоть до распада объединения в 1917г. «Союз молодежи» не имел определенной программы, исповедуя и символизм, и кубизм, и футуризм, и «беспредметничество», но каждый из художников имел собственное творческое лицо.

Наиболее сложен для характеристики П.Н. Филонов (1883–1941). Д. Сарабьянов правильно определил творчество Филонова как «одинокое и уникальное». В этом смысле он справедливо ставит художника в один ряд с А. Ивановым, Н. Ге, В. Суриковым, М. Врубелем. Тем не менее фигура Филонова, появление его в русской художественной культуре 10-х годов XX в. закономерны. Своей ориентацией на «своеобразное саморазвивающееся движение форм» (Д. Сарабьянов) Филонов ближе всего футуризму, но проблематикой своего творчества далек от него. Скорее он ближе не живописному, а поэтическому футуризму Хлебникова с его поисками первоначального значения слова. «Нередко начиная писать картину с какого-нибудь одного края, передавая формам свой творческий заряд, Филонов сообщает им жизнь, и они затем уже будто не по воле художника, а своим собственным движением развиваются, видоизменяются, обновляются, растут. Это саморазвитие форм у Филонова поистине поразительно» (Д. Сарабьянов).

Искусство предреволюционных лет в России отмечено необыкновенной сложностью и противоречивостью художественных исканий, отсюда сменяющие друг друга группировки со своими программными установками и стилистическими симпатиями. Но наряду с экспериментаторами в области абстрактных форм в русском искусстве этого времени одновременно продолжали работать и «мирискусники», и «голуборозовцы», «союзники», «бубноввалетовцы», существовала также мощная струя неоклассицистического течения, примером которого может служить творчество активного члена «Мира искусства» в его «втором поколении» З.Е. Серебряковой (1884–1967). В своих поэтических жанровых полотнах с их лаконичным рисунком, осязаемо-чувственной пластической лепкой, уравновешенностью композиции Серебрякова исходит из высоких национальных традиций русского искусства, прежде всего Венецианова и еще далее – древнерусского искусства («Крестьяне», 1914, ГРМ; «Жатва», 1915, Одесский художественный музей; «Беление холста», 1917, ГТГ).



К. С. Петров-Водкин. Купание красного коня. 1912. ГТГ

Наконец, блестящим свидетельством жизненности национальных традиций, великой древнерусской живописи является творчество Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина (1878–1939), художника-мыслителя, ставшего впоследствии виднейшим мастером искусства уже советского периода. В знаменитом полотне «Купание красного коня» (1912, ПТ) художник прибегнул к изобразительной

метафоре. Как было верно замечено, юноша на ярко-красном коне вызывает ассоциации с излюбленным в народе образом Георгия Победоносца («святого Егория»), а обобщенный силуэт, ритмизированная, компактная композиция, насыщенность звучащих в полную силу контрастных цветовых пятен, плоскостность в трактовке форм приводят на память древнерусскую икону. Гармонически-просветленный образ создает Петров-Водкин в монументальном полотне «Девушки на Волге» (1915, ГТГ), в котором также ощущается его ориентация на традиции отечественного искусства, приводящие мастера к подлинной народности.

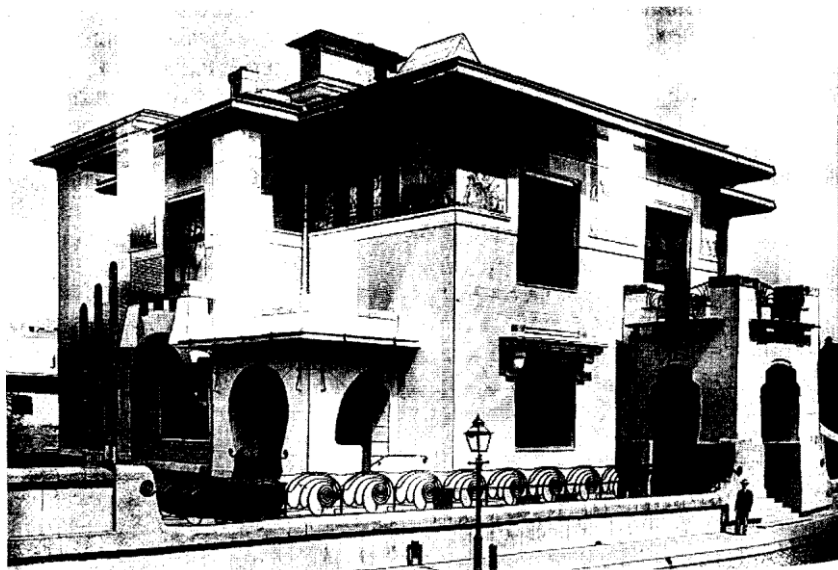
Эпоха высокоразвитого промышленного капитализма вызвала существенные изменения в архитектуре, прежде всего в архитектуре города. Возникают новые типы архитектурных сооружений: фабрики и заводы, вокзалы, магазины, банки, с появлением кинематографа – кинотеатры. Переворот произвели новые строительные материалы: железобетон и металлические конструкции, которые позволили перекрывать гигантские пространства, делать огромные витрины, создавать причудливый узор из переплетов.

В последнем десятилетии XIX столетия архитекторам стало ясно, что в использовании исторических стилей прошлого архитектура зашла в некий тупик, нужна была уже, по словам исследователей, не «переаранжировка» исторических стилей, а творческое осмысление того нового, что накапливалось в среде стремительно растущего капиталистического города. Последние годы XIX – начало XX в. – это время господства в России модерна, сформировавшегося на Западе прежде всего в бельгийской, южногерманской и австрийской архитектуре, явления в общем космополитического (хотя и здесь русский модерн имеет отличие от западноевропейского, ибо представляет собой смесь с историческими стилями неоренессанса, необарокко, неорококо и пр.).

Ярким примером модерна в России было творчество Ф.О. Шехтеля (1859–1926). Доходные дома, особняки, здания торговых фирм и вокзалы – во всех жанрах оставил Шехтель свой почерк. Ему действительна асимметричность постройки, органическое наращивание объемов, разный характер фасадов, использование балконов, крылец, эркеров, сандриков над окнами, введение в архитектурный декор стилизованного изображения лилий или ирисов, применение окон витражей с таким же мотивом орнамента, разной фактуры материалов в оформлении интерьеров. Причудливый рисунок, построенный на извивах линий, распространяется на все части здания: излюбленный модерном мозаичный фриз, или пояс поливных керамических плиток в блеклых декадентских тонах, переплеты витражных окон, узор ограды, балконные решетки; на композицию лестницы, даже на мебель и т. д. Во всем господствуют капризные криволинейные очертания. В модерне можно проследить определенную эволюцию, две стадии развития: первая – декоративистская, с особым увлечением орнаментом, декоративной скульптурой и живописностью (керамика, мозаика, витраж), вторая – более конструктивная, рационалистическая.

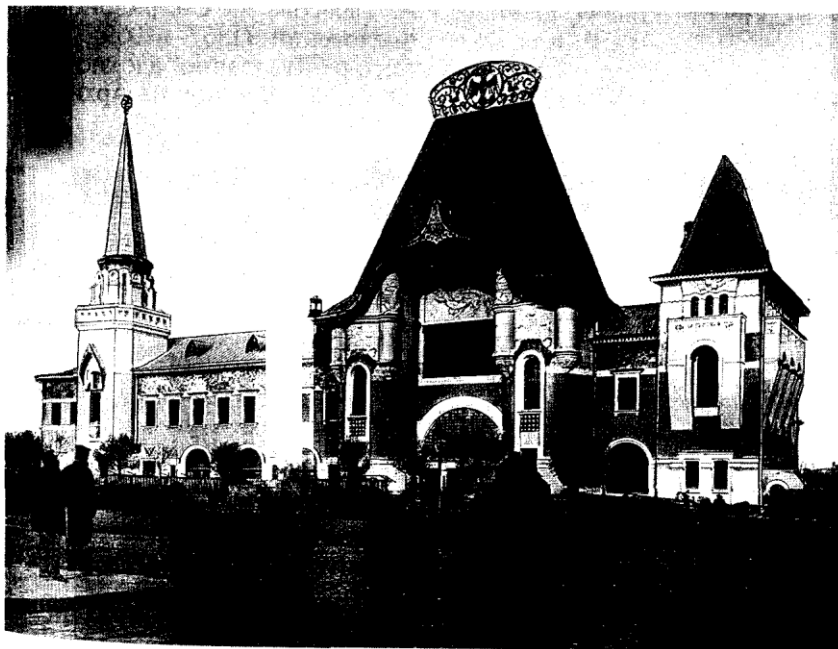
Модерн прекрасно представлен в Москве. В этот период здесь строятся вокзалы, гостиницы, банки, особняки богатой буржуазии, доходные дома. Особняк Рябушинского у Никитских ворот в Москве (1900–1902, арх. Ф.О. Шехтель) – типичный образец русского модерна.

Обращение к традициям древнерусской архитектуры, но через приемы модерна, не копируя натуралистически детали средневекового русского зодчества, что было характерно для «русского стиля» середины XIX в., а свободно варьируя его, стремясь передать сам дух Древней Руси, породило так называемый неорусский стиль начала XX в. (иногда называемый неоромантизмом). Отличие его от собственно модерна прежде всего в маскировке, а не в выявлении, что характерно для модерна, внутренней конструкции здания и утилитарного назначения за причудливо-сложной орнаментацией (Шехтель – Ярославский вокзал в Москве, 1903–1904; А.В. Щусев – Казанский вокзал в Москве, 1913–1926; В.М. Васнецов – старое здание Третьяковской галереи, 1900–1905). И Васнецов, и Щусев, каждый по-своему (а второй под очень большим влиянием первого), прониклись красотой древнерусского зодчества, особенно новгородского, псковского и раннемосковского, оценили его национальное своеобразие и творчески интерпретировали его формы.



Ф. О. Шехтель. Особняк С. П. Рябушинского в Москве. 1900—1902

Модерн получил развитие не только в Москве, но и в Петербурге, где он развивался под несомненным влиянием скандинавского, так называемого «северного модерна»: П.Ю. Сюзор в 1902–1904 гг. строит здание компании Зингер на Невском проспекте (теперь Дом книги). Земная сфера на крыше здания должна была символизировать международный характер деятельности фирмы. В облицовке фасада использованы ценные породы камня (гранит, лабрадор), бронза, мозаика. Но на петербургский модерн оказали влияние традиции монументального петербургского классицизма. Это послужило толчком для появления еще одной ветви модерна – неоклассицизма XX в. В особняке А.А. Половцова на Каменном острове в Петербурге (1911–1913) архитектора И.А. Фомина (1872–1936) в полной мере сказались черты этого стиля: в ионическом ордере решен фасад (центральный объем и боковые крылья), а интерьеры особняка в уменьшенном и более скромном виде как бы повторяют анфиладу зал Таврического дворца, но огромные окна полуротонды зимнего сада, стилизованный рисунок архитектурных деталей четко определяют время начала века. Произведения чисто петербургской архитектурной школы начала века – доходные дома – в начале Каменноостровского (№ 1–3) проспекта, графа М.П. Толстого на Фонтанке (№ 10–12), здания б. Азово-Донского банка на Большой Морской и гостиницы «Астория» принадлежат архитектору Ф.И. Лидвалю (1870–1945), одному из наиболее видных мастеров петербургского модерна.



Ф. О. Шехтель. Здание Ярославского вокзала в Москве. 1903

В русле неоклассицизма работал В.А. Щуко (1878–1939). В доходных домах на Каменноостровском

(№ 63 и 65) в Петербурге он творчески переработал мотивы раннеитальянского и высокого Возрождения палладианского типа.

Стилизацией итальянского ренессансного палаццо, конкретнее – венецианского Дворца дождей, является здание банка на углу Невского и Малой Морской в Петербурге (1911–1912, арх. М.М. Перетяткович), особняк Г.А. Тарасова на Спиридоновке в Москве, 1909–1910, арх. И.В. Жолтовский (1867–1959); образ флорентийских палаццо и архитектура Палладио вдохновляли А.Е. Белогруда (1875–1933), а в одном из его домов на Архиерейской площади в Петербурге интерпретируются мотивы архитектуры раннего средневековья.



*И. А. Фомин. Особняк Половцова на Каменном острове. 1911—1913.
Санкт-Петербург*

Модерн явился одним из самых значительных стилей, завершающих XIX столетие и открывающих следующее. В нем были использованы все современные достижения архитектуры. Модерн – это не только определенная конструктивная система. Со времени господства классицизма модерн, возможно, самый последовательный стиль по своему целостному подходу, ансамблевому решению интерьера. Модерн как стиль захватил искусство мебели, утвари, тканей, ковров, витражей, керамики, стекла, мозаики, он узнается везде своими тянутыми контурами и линиями, своей особой колористической гаммой блеклых, пастельных тонов, излюбленным рисунком лилий и ирисов, на всем лежащим привкусом декаданса «fin de siècle».

Русская скульптура рубежа XIX–XX вв. и первых предреволюционных лет представлена несколькими крупными именами. Это прежде всего П.П. (Паоло) Трубецкой (1866–1938), детство и юность которого прошли в Италии, но лучший период творчества связан с жизнью в России. Его ранние русские работы (портрет Левитана, изображение Толстого верхом на лошади, оба – 1899, бронза) дают полное представление об импрессионистическом методе Трубецкого: форма как бы вся пронизана светом и воздухом, динамична, рассчитана на осмотр со всех точек зрения и с разных сторон создает многогранную характеристику образа. Самой замечательной работой П. Трубецкого в России был бронзовый памятник Александру III, установленный в 1909 г. в Петербурге, на Знаменской площади (теперь во дворе Мраморного дворца). Здесь Трубецкой оставляет свою импрессионистическую манеру. Исследователями неоднократно замечено, что образ императора у Трубецкого решен как бы в контрасте с фальконетовским, и рядом с «Медным всадником» это почти сатирический образ самодержавия. Нам представляется, что этот контраст имеет другой смысл; не Россию, «поднятую на дыбы», как корабль спущенную в европейские воды, а Россию покоя, устойчивости и силы символизирует этот тяжело сидящий на грузном коне всадник.



А. Е. Белогруд. Доходный дом К. И. Розенштейна на Архирейской площади (ныне пл. Л. Толстого). 1913—1917. Санкт-Петербург



П. Трубецкой. Памятник Александру III.
Бронза. 1909. Санкт-Петербург

Импрессионизм в своеобразном, очень индивидуальном творческом преломлении нашел выражение и в работах Анны Семеновны Голубкиной (1864–1927), после Московского училища учившейся в Париже и пользовавшейся советами Родена. Несомненно, под влиянием Родена сделаны скульптуры «Идущий» (1903, ГРМ), «Сидящий» (гипс, 1912, ГРМ). В образах Голубкиной, особенно женских, много высокой нравственной чистоты, глубокого демократизма. Это чаще всего изображения простых бедных людей: изнуренных трудом женщин или болезненных «детей подземелья».

Самое интересное в творчестве Голубкиной – ее портреты, всегда драматически напряженные, что в целом свойственно творчеству этого мастера, и необыкновенно разнообразные, достаточно назвать портрет В.Ф. Эрн (дерево, 1913, ГТГ) или бюст Андрея Белого (гипс, 1907, ГТГ), по меткому определению исследователей, как бы подхваченного вихрем снежной метели – образа, столь любимого символистами.

В творчестве Трубецкого и Голубкиной при всей их разности есть общее: черты, роднящие их не только с импрессионизмом, но и с ритмикой текучих линий и форм модерна.



С. Т. Коненков. Нике. 1906. ГТГ

Импрессионизм, захвативший скульптуру начала века, мало затронул творчество Сергея Тимофеевича Коненкова (1874–1971). Образами микеланджеловских рабов вдохновляется Коненков, исполняя в 1902 г. «Самсона, разрывающего узы». Скульптор впоследствии объяснял, что замыслил «Самсона» для того, чтобы выразить образ предреволюционного времени.

Мраморная «Нике» (1906, ГТГ) с явно портретными (причем славянскими) чертами круглого лица с ямочками на щеках предвещает работы, которые исполнил Коненков после поездки в Грецию в 1912 г. Образы греческой языческой мифологии переплетаются с мифологией славянской. Коненков начинает работать в дереве, черпает многое из русского фольклора, русской сказки. Отсюда его «Стрибог» (дерево, 1910, ГТГ), «Великосил» (дерево, частн., собр.), образы нищих и стариков («Старичок-полевичок», 1910).

В возрождении деревянной скульптуры огромная заслуга Коненкова. Любовь к русскому эпосу, к русской сказке совпала по времени с «открытием» древнерусской иконописи, древнерусской деревянной скульптуры, с интересом к древнерусской архитектуре. В отличие от Голубкиной у Коненкова отсутствует драматизм, душевный надлом. Его образы полны народного оптимизма.

В портрете Коненков одним из первых в начале века ставит проблему цвета. Подцвечивание камня или дерева у него всегда очень деликатно, с учетом особенностей материала и особенностей пластического решения.

Из монументальных работ начала века надо отметить памятник Н.В. Гоголю Н.А. Андреева (1873–1932), открытый в Москве в 1909 г. Это Гоголь последних лет жизни, неизлечимо больной. Необычайно выразительны его грустный профиль с острым («гоголевским») носом, худая, кутающаяся в шинель фигура; лапидарным языком скульптуры Андреев передал трагедию великой творческой личности. В барельефном фризе на пьедестале в многофигурных композициях совсем в ином ключе, с юмором или даже сатирично, изображены бессмертные гоголевские герои.

Учеником Трубецкого в Московском училище был Александр Терентьевич Матвеев (1878–1960). Он преодолел импрессионистское влияние своего учителя и в ранних работах – в обнаженной натуре (основной теме тех лет), в образах юношей и мальчиков следует традициям греческой классики, увиденной и понятой глазами русского художника начала XX в. («Спящий мальчик», 1907; «Сидящий мальчик», 1909; «Юноша», 1911, все – мрамор, ГРМ; скульптуры паркового ансамбля в Крыму).



**А. Т. Матвеев. Юноша. Мрамор.
1911. ГРМ**

Строгая архитектура, лаконизм устойчивых обобщенных форм, состояние просветленности, покоя, гармонии отличают Матвеева, прямо противопоставляя его творчество скульптурному импрессионизму.

Как верно замечено исследователями, работы мастера рассчитаны на длительное, вдумчивое восприятие, они требуют внутренней настроенности, «тишины» и тогда открываются наиболее полно и глубоко. В них есть музыкальность пластических форм, огромный художественный вкус и поэтичность. Все эти качества присущи надгробию В.Э. Борисова-Мусатова в Тарусе (1910, гранит). В фигуре уснувшего мальчика трудно увидеть грань между сном и небытием, и это исполнено в лучших традициях мемориальной пластики XVIII в. Козловского и Мартоса, с ее мудрым спокойным приятием смерти, что в свою очередь ведет нас еще далее, к архаическим античным стелам со сценами «погребального угощения». Это надгробие – вершина в творчестве Матвеева дореволюционного периода, которому предстояло еще плодотворно трудиться и стать одним из известных советских скульпторов. В предоктябрьскую пору в русской скульптуре появляется ряд талантливых молодых мастеров (С.Д. Меркуров, В.И. Мухина, И.Д. Шадр и др.), которые в 1910-е годы только начинали свою творческую деятельность. Они работали в разных направлениях, но сохраняли реалистические традиции, которые принесли уже в новое искусство, сыграв важную роль в его формировании и развитии.

Искусство советского периода



Советское искусство от 1917 до 1941 года

Искусство, которое мы привычно исчисляем с ноября 1917 г., фактически начинает формироваться

задолго до октября – не по календарю, точно так же, как культура «серебряного века» и всего петербургского периода не могла перестать существовать в один день и час. Напомним, что не только в 20-х годах еще было ощутимо это влияние, но многие представители «серебряного века» дожили до 60–80-х годов, и не только в «дальнем зарубежье», но и в мало благоприятных для них условиях советской действительности. Но и в 20-е годы это, конечно, была уже «остаточная жизнь», доживание культуры петербургской России. Наступали другие времена. Более того, многое, что стало к этому времени уже как бы историей, по сути, оказалось живо и активно воздействовало на рождающееся советское искусство. Достаточно вспомнить, что в 20-е годы XX в. ожили передвижнические традиции: художественная жизнь страны требовала искусства остросоциального и понятного самым широким не подготовленным эстетически массам. В эти же годы не только продолжает развиваться, но и переживает истинный расцвет искусство, которое мы называем «русским авангардом»: время революционных катаклизмов, революционных преобразований влечет художников к новым творческим экспериментам. Не следует забывать, что события Октября, приведшие нашу страну к трагедии и национальной катастрофе, были восприняты – особенно поначалу – большей частью интеллигенции России положительно, и многие художники со всем жаром творческих натур искренне и даже истово стали прославлять революцию и «новую эру человечества».

Очень точно написал об этом в 30-е годы русский философ Г. Федотов: «Первый военный этап коммунизма, свирепый, кровавый, был воспет самыми тонкими лириками, декорирован самыми передовыми художниками. В то время как почти вся русская интеллигенция оттолкнула коммунизм, большинство русских поэтов (как и художников, добавим.– *Т.И.*) его приняли из женственного преклонения перед силой, из жертвенного слияния с народом, из отвращения к старому гибнущему миру. У поэтов перевешивает музыка революции, у левых художников – радость разрушения и возможность творить из ничего, мнимо даруемая революцией. Самый имморализм эстетов предвоенного поколения делает легким для них приятие террора, якшание с убийцами, для иных работу в Чека.

Победа на фронте искусства, быть может, один из самых прочных элементов большевистской победы. Гражданская война будет жить в веках в том обрамлении, какое дано ей искусством. «"Двенадцать" Блока навсегда останутся введением в историю "Октября"» (*Федотов Г.* Правда побежденных. Полн. собр. статей. В 4 т. Париж, 1982. Т. 3. Тяжба о России. С 53).

Советское искусство обогатили своим опытом и мастерством художники, которых в начале века связывали с «русским импрессионизмом», – А. Рылов и К. Юон; «голуборозовцы» П. Кузнецов и М. Сарьян; представители «Бубнового валета» П. Кончаловский и И. Машков с карнавальной праздничностью их декоративных по колориту и композиции полотен, А. Лентулов, заставивший образ русской средневековой архитектуры жить напряженными ритмами современного города. В 20-е годы работал Павел Филонов. Опираясь на метод, названный им «аналитическим», он создавал в эти годы свои знаменитые «формулы» («Формула петроградского пролетариата», «Формула весны» и др.) – символические образы, воплощающие его идеал вечного и постоянного.

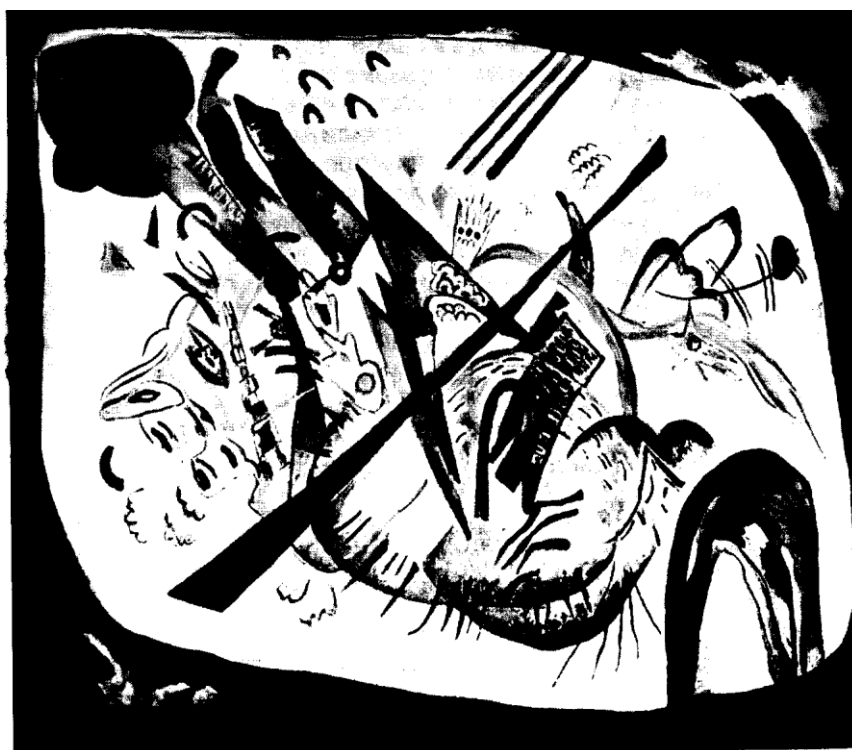
Свой путь в беспредметничестве продолжал К. Малевич, и супрематизм, развиваемый его учениками И. Пуни, Л. Поповой, Н. Удальцовой, О. Розановой, стал распространяться в прикладном искусстве, архитектуре, дизайне, графике. Л. Попова в 1921 г. приняла участие (вместе с А. Родченко, А. Экстер, А. Весниным и В. Степановой) в выставке советского дизайнера «5x5= 25». В. Татлин в своих сложных поисках форм выражения конструктивизма часто обращался к национальному средневековому искусству, используя знаменитые «контррельефы». Конструктивизму предстояло оказать огромное влияние не только на архитектуру, но и на предметы быта – мебель, одежду, ткани и пр.

На какое-то время общими задачами «борьбы за новую культуру» революция объединила, таким образом, самых разных художников. В эти годы они участвовали в праздничном оформлении городов, демонстраций, скульпторы осуществляли «ленинский план монументальной пропаганды», графики активно работали над массовыми дешевыми изданиями классиков русской и зарубежной литературы.

С другой стороны, происходил процесс как бы противоположный: 1917 год поляризовал политические взгляды художников даже одного или близких направлений и они оказались «по разные стороны баррикад». Так, В. Кандинский в итоге окончательно покинул Россию, а, казалось бы, столь родственной ему по пониманию изобразительной формы, пластических идей К. Малевич считал себя «художником революции». Остался на родине и долгие годы с успехом работал один из основателей «Мира искусства» Е.Е. Лансере, тогда как А. Бенуа и К. Сомов уехали за рубеж. Скажем сразу, что традиции самого «Мира искусства» не исчезли в 20-е годы. Их продолжали художники общества «Жарцвет», основанного в Москве в 1923 г. В него вошли и старые мастера «Мира искусства» – М. Добужинский, А. Остроумова-

Лебедева, К. Богаевский, М. Волошин, В. Фалилеев, и члены так называемого московского салона (М. Добров, И. Захаров, М. Харламов и др.). Общество объединило живописцев и графиков и за шесть лет своего существования (оно распалось в 1929 г.) устроило пять выставок, на которых продемонстрировало былую «мирискусническую» живописную культуру и мастерство рисунка при общем тяготении к декоративной стабилизации.

Традиции «Бубнового валета» в 20-е годы продолжали художники, вошедшие в объединения «Бытие» и «НОЖ» (Новое общество живописцев). Они также использовали приемы примитивизма, традиции лубка и обращали свои живописные искания преимущественно в жанр пейзажа и натюрморта, как и «валетовцы». Были близки «бубнововалетовцам» и члены Общества московских художников. Традиции и «Мира искусства», и «Голубой розы» повлияли на программу общества «Четыре искусства» (1924–1931), в которое входили помимо живописцев (П. Кузнецов, А. Кравченко, Тырса, Сорин и др.) и скульпторов (Мухина, Матвеев) архитекторы (Жолтовский, Щусев, Шуко и др.). «Четыре искусства» решительно выступали против авангардизма. За высокую духовность, философскую направленность искусства и традиционный монументализм форм ратовал «Маковец» (1921–1926) – не только объединение, но и журнал под этим же названием. В объединение входили В. Чекрыгин, Л. Жегин, Н. Чернышев, В. Фаворский, А. Фонвизин, А. Шевченко, С. Герасимов и даже философ – отец Павел Флоренский.



В. В. Кандинский. Белый овал. 1919. ГТГ

От имени русского авангарда выступали «Утвердители нового искусства» – УНОВИС (1919–1920), обосновавшиеся сначала на базе художественной школы Витебска (Малевич, Шагал, Лисицкий, Лепорская, Стерлигов и др.), а затем распространившиеся в другие города. На почве УНОВИСА в 1923 г. в Петрограде был создан ГИНХУК (Государственный институт художественной культуры). В Москве ИНХУК существовал еще с 1920 г. Сначала его председателем был Кандинский, за ним Родченко, затем Осип Брик. Члены УНОВИСА и ИНХУКА были резко агрессивны к традиционному искусству прошлого и проповедовали «коммунистическое коллективное творчество». Как ни странно внешне, эти авангардистские объединения именно в отношении к традиционной национальной культуре смыкались с все набиравшим силу Пролектультом, организованным еще в 1917 г. в Петрограде усилиями Луначарского и Горького и провозглашавшим новую пролетарскую культуру на смену «никому не нужной буржуазной». Недаром первыми комиссарами отделов ИЗО Наркомпроса были все те же Малевич, Шагал, Штеренберг и др.



*А. Остроумова-Лебедева. Портрет
Волошина. 1927. ГТГ*

Разнохарактерные и противоречивые явления русской культуры начала XX в.: символизм, «мирискусничество», кубизм, конструктивизм, лучизм, супрематизм, футуризм, кубофутуризм и пр., как видим, не исчезли с началом новой эпохи на одной шестой части планеты.

Реализм пока ничем не выделялся в потоке этих направлений, ему еще предстояло завоевать свои позиции в этом новом мире. Реалистическое искусство опиралось на огромный опыт критического реализма XIX столетия, но не могло также не считаться и с находками нового искусства авангарда. Опыт авангардизма, метод воплощения и художественного претворения реальности в экспрессионизме, сюрреализме, футуризме и пр. безусловно является антиподом реализму, но именно их идейный и художественный спор, столь острый в искусстве первых лет советской власти, делает картину художественной жизни такой напряженной.

Сам реализм в первые годы революции имеет, кстати, разную «окраску» в творчестве разных художников: символическую – у Кустодиева, Юона, Коненкова, агитационную – у Маяковского или Моора, Чехонина, романтическую – у Рылова.

Обращаясь к истории искусства советского периода, следует помнить, что Российская империя была разрушена и на ее руинах формировалась новая, ведомая идеократией гигантская многонациональная держава. Новая культура создавалась народами разных национальностей, на огромной территории, от Крайнего Севера до Закавказья, от западных границ до Сахалина, разными народами, находившимися на разных уровнях развития и художественной жизни в частности. Русскую живопись, театральное или музыкальное искусство революция застала в зените. Но в формировании нового искусства принимали участие и такие национальности, культурный расцвет которых либо остался в далекой древности либо официальное искусство которых вообще не существовало, а находилось на уровне устного народного творчества. Все это нужно иметь в виду при изучении путей развития советского искусства.

Каково же было это новое, служащее революции и революционному государству искусство? Уже в первые месяцы советской власти правительство принимает ряд декретов: 17 июня 1918 г. – «Об охране библиотек и книгохранилищ», 5 октября 1918 г. – «О регистрации, приеме на учет и охранении памятников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений», 26 ноября 1918 г. – «О научных, литературных, музыкальных и художественных произведениях», признававшихся государственным достоянием. 3 июня 1918 г. В.И. Ленин подписал декрет о национализации Третьяковской галереи. Были национализированы Эрмитаж и Русский музей (б. Музей императора Александра III), многие частные собрания, соборы Кремля превращались в музеи, как и царские резиденции под Петроградом и Москвой. Еще в ноябре 1917 г. при Наркомпросе была создана Коллегия по делам музеев и охраны памятников искусства и старины. Учрежденный государственный музейный фонд систематизировал музейные ценности и распределял их по музеям.

12 апреля 1918 г. был опубликован декрет СНК «О памятниках Республики», вслед за которым началось осуществление «ленинского плана монументальной пропаганды», на идею которого Ленина натолкнула книга утописта Томмазо Кампанеллы «Город Солнца». Ленин считал, что нужно широко использовать все виды монументального искусства как мощное средство политической пропаганды. Например, скульптуре здесь должно быть отведено одно из первых мест. В соответствии с выработанным планом монументальной пропаганды были убраны памятники, не представлявшие, по мнению новой власти, ни исторического, ни художественного интереса, и стали создаваться памятники (бюсты, фигуры,

стелы, памятные доски) героям революции, общественным деятелям, а также ученым, писателям, поэтам, художникам, композиторам, артистам, т. е., по выражению Ленина, «героям культуры».

Памятные доски с лаконичными надписями играли также немаловажную роль в пропаганде. Так, на стене Исторического музея был повешен картуш с изречением Ф. Энгельса: «Уважение к древности есть несомненно один из признаков истинного просвещения». Заметим сразу, что это верное соображение (как и гуманность декретов о сохранении национального достояния) самым удивительным образом уживалось с варварским уничтожением ценнейших памятников, расхищением или в лучшем случае запрятыванием их в запасники (как было, например, с монументом Александра III Паоло Трубецкого), несколько позднее, особенно в 30-е годы, – с разрушением памятников древнерусского зодчества и церковной утвари. Потери, которые принес «разгул революционной стихии», а затем и намеренное, сознательное, планомерное варварское уничтожение, – невосполнимы.

В создании новых памятников принимали участие скульпторы самых различных направлений и возрастов: Н.А. Андреев, А.Т. Матвеев, В.А. Синайский, вплоть до студентов художественных училищ. «Задачу, выдвинутую перед нами В.И. Лениным, мы выполняли с энтузиазмом, насколько у нас хватало сил и умения», – вспоминал скульптор Л.В. Шервуд (Искусство. 1939. № 1. С. 52). Первые памятники были разными по трактовке образа и формы: от традиционно-реалистических, иногда натуралистических до открыто-формалистических, от портретных до обобщенно-символических. Открытие памятника было всегда и актом пропаганды. Обсуждение проектов вызывало горячие творческие дискуссии.

22 сентября 1918 г. был открыт первый такой памятник – А.Н. Радищеву, созданный Л.В. Шервудом (1871–1954) и установленный перед Зимним дворцом в Петрограде. Второй гипсовый отлив этого памятника был изготовлен для Москвы. Он занял место на Триумфальной площади в том же году. 7 ноября 1918 г. был открыт еще ряд памятников: К. Марксу перед Смольным работы А.Т. Матвеева, В. Лассалю – В.А. Синайского («героическая фантазия на тему о пламенном народном трибуне», – как писали в прессе) в Петрограде (не сохранились), Ф.М. Достоевскому – работы С.Д. Меркурова на Цветном бульваре в Москве, бюст Джузеппе Гарибальди у Московской заставы в Петрограде, исполненный латышским скульптором Н. Зале (1918), бюст Н.Г. Чернышевского (1918) и О. Бланки (1919) работы Т. Залькална, также в Петрограде.

С 1918 по 1920 г. в Москве было установлено 25 памятников, в Петрограде – 15. Многие памятники не сохранились в основном потому, что были исполнены во временных материалах (гипс, бетон, Дерево и пр.). Другие являли собой пример откровенной халтуры. Были примеры кубистических поисков формы, как памятник Бакунину Б. Королева, не понравившийся «общественности» и по ее требованию вскоре убранный. До 1940 г. еще стоял в Москве на Советской площади обелиск Н.А. Андреева (арх. Д.П. Осипов) «Советская конституция» (1919, не сохр.). Вдохновленный «революционным временем», Андреев создал в обелиске символическую фигуру Свободы.

Рельеф М. Манизера «Рабочий» (1920, гипс), установленный на фасаде здания Постоянной промышленной выставки ВСНХ в Москве (теперь Петровский пассаж, рельеф сохранился), исполнен в академических традициях, что характерно для этого мастера. По всей стране, не только в Москве и Петрограде, создавались памятники согласно плану монументальной пропаганды, положившему начало «революционному преобразованию искусства», созданию искусства новой эры. Далекое не все образы были глубокими, даже в тех случаях, когда скульпторы стремились к воплощению нового революционного содержания через постижение классического наследия и преодоление влияний формализма, как это делали Матвеев, Мухина, Лебедева, Шадр, которые неустанно работали над совершенствованием мастерства и культуры над спецификой материала, выразительными средствами пластики.

В тяжелые для страны годы Гражданской войны и иностранной интервенции самым мобильным, оперативным, быстрее всего откликающимся на новые идеи и самым распространенным видом искусства была графика. Она особенно ярко выразила всю пеструю картину борьбы и столкновения разнообразных мнений, острейших дискуссий, в которых происходило становление советского искусства.

Из всех жанров плакат быстрее всего откликался на события, оперируя языком лапидарным и остро выразительным. Он печатался большими тиражами на разных национальных языках и потому проникал в самые отдаленные уголки страны. Так, первый плакат издательства ВЦИК «Царь, поп и кулак» (1918) вышел сразу на 10 языках. Лаконизм линии, силуэта, цвета, надписи, нарочитый примитивизм языка способствовал быстрой доходчивости того, что изображалось на плакате, его остро агитационной направленности. Плакат был доступен для малограмотных и вовсе неграмотных, звал на борьбу с врагом в форме, понятной для всех.

Первыми плакатистами этого времени чаще всего были те художники, которые проявили себя в сатирической журнальной графике еще в революцию 1905–1907 годов. Они использовали свой опыт и традиции, свое умение остро, с агитационной страстностью трактовать тему уже на новом материале, воплощая идеи новой эпохи. У русского народного лубка плакат первых лет советской власти учился занимательности, яркой декоративности, точности детали.

Революционный плакат создавался в борьбе с коммерческим рекламным плакатом.

В годы Гражданской войны развиваются два типа плаката – героический и сатирический; оба прошли определенную эволюцию, приобретая все большую остроту, конкретность и художественную образность, преодолевая многословие изобразительного языка и иллюстративность. Выразителями этих двух направлений были Моор и Дени.

Моору (Дмитрию Стахивичу Орлову, 1883–1946) принадлежат те политические плакаты, которые стали классикой советской графики: «Ты записался добровольцем?» (1920 – в упор вопрошающая зрителя фигура красноармейца, красным силуэтом выделяющаяся на серо-черном фоне заводских труб) и «Помоги!» (1921–1922). В последнем, посвященном голодающим в Поволжье, чисто изобразительными средствами, без всякой повествовательности достигнуто настроение необычайного драматизма, даже трагичности. На черном фоне помещена скелетообразная фигура старика в белой рубахе с вздытыми руками, перечеркнутая сломанным колосом, а внизу на белом фоне черными буквами – как душераздирающий крик – слово «Помоги!».

Плакаты Дени (Виктора Николаевича Денисова, 1893–1946), сотрудничавшего до революции в «Сатириконе», построены совсем по другому принципу. Они сатиричны, иногда грубо шаржированы, всегда повествовательны, сопровождаются стихотворными текстами: «Или смерть капиталу, или смерть под пятой капитала» (1919); «На могиле контрреволюции» (1920); «Кулак-мирод», «Учредительное собрание» (1921) и пр. В их откровенно-занимательной для широкой публики завязке и звучности цвета особенно заметно влияние народного лубка. Дени широко исповедует и прием портрета-шаржа. Рядом с Моором и Дени работает целая армия плакатистов.

Особое место в плакате тех лет занимала новаторская форма агитационного искусства – «Окна сатиры РОСТА» (Российского телеграфного агентства), в которых большую роль играли М. Черемных, В. Маяковский, Д. Моор. «Это протокольная запись труднейшего трехлетия революционной борьбы, переданная пятнами красок и звоном лозунгов. Это телеграфные ленты, моментально переданные в плакат, это декреты, сейчас же опубликованные частушками. Это новая форма, введенная непосредственно жизнью», – характеризовал Маяковский «Окна РОСТА» (*Маяковский В. Собр. соч. В 12 т. М., 1941. Т. 10. С. 321*). Плакаты типа «Товарищи, не поддавайтесь панике!», «Надо быть готовым!» (оба – 1920), исполненные по трафарету и раскрашенные от руки в два-три цвета, совмещающие на одном листе несколько взаимосвязанных эпизодов и сопровождаемые острым текстом, откликались буквально на все события времени, на самые злободневные вопросы. Они призывали к обороне страны, клеймили дезертиров, разъясняли события, агитировали за новое в быту. Это было тенденциозное, в необходимом политическом «ключе» пропагандистское искусство. «Окна РОСТА» просуществовали с осени 1919 г. до 1921. Сначала они исполнялись в одном экземпляре, потом стали размножаться до нескольких сотен экземпляров и расклеивались в витринах 47 отделений РОСТА или окнах магазинов, в клубах, на вокзалах. Владимир Лебедев, работая в «Окнах РОСТА», сумел проявить огромный талант графика. Исходя из лубка, он нашел свой собственный стиль, которому суждено было совершенствоваться и расцвести в последующие десятилетия. «Окна РОСТА» были неизвестной до этого времени формой политической пропаганды, оказавшей большое влияние на графику времени Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. («Окна ТАСС»).

В петроградских «Окнах РОСТА» работал В.В. Лебедев, В. Козлинский, Л. Бродаты, А. Радаков, Н. Радлов; в «Югоста», одним из организаторов которых был Б. Ефимов, сотрудничали Э. Багрицкий, Ю. Олеша, В. Катаев, М. Кольцов. Такие же «окна» выпускались в Грузии, Армении, Азербайджане и т.д.

Петроградские «окна» исполнялись в технике литографии и печатались в мастерской бывшей Академии художеств тиражом до двух и более тысяч экземпляров. Для Лебедева характерна безукоризненная выверенность острого жеста, чеканная пластика фигур, сочность цветового пятна, лаконизм, «мудрое самоограничение», сочетающееся в решении образа с едкой насмешкой.

Советский политический плакат оказал огромное воздействие на все виды графики, новое содержание получила и газетно-журнальная, и книжная, и станковая, и прикладная графика. Она хотя и не развивалась столь интенсивно, как плакат, но пути ее развития уже наметились именно в этот период. Особое развитие получила сатирическая бытовая графика. С 1922 г. стал издаваться один из многих

сатирических журналов тех лет «Крокодил», рисунки которого, по определению исследователей, явились «сатирической летописью тех лет» (вполне «законопослушно» отражали эволюцию политической программы развития нашей страны).

К 1918–1920 гг. относятся портретные зарисовки Ленина с натуры, выполненные Н.А. Андреевым, И.И. Бродским, Г.С. Верейским, Л.О. Пастернаком, Н.И. Альтманом, Ф.А. Малявиным. «Лениниана» Андреева (около 200 рисунков) послужила, так же, как и его скульптурные этюды, отправной точкой для работы скульптора над статуей вождя для зала заседаний в Кремле (мрамор, 1931–1932), но несомненно имеет и самостоятельное значение как образец станковой графики. Оговоримся сразу, чтобы более не возвращаться к этому вопросу, что скульптуру Андреева отличает обобщенность форм – без упрощения и схематизма, сильная и уверенная лепка. Но и его рисунки, и его окончательный скульптурный вариант послужили «канонами» для бесконечного «тиражирования» образа вождя (без андреевской выразительности и убедительности придуманного им мифа), став целым направлением официального искусства «Ленинианы».

В 1918 г. было предпринято массовое издание классиков русской и мировой литературы под названием «Народная библиотека». В изданиях Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Толстого, Лескова, Некрасова приняли участие многие уже известные художники большой профессиональной культуры: Б. Кустодиев, А. Бенуа, В. Конашевич, Д. Кардовский, В. Лебедев, Н. Купреянов и другие, в основном петербургской школы. «Народная библиотека», как бы стремясь продолжить толстовскую линию «народного чтения», предполагала вместо роскошных дореволюционных изданий для узкого круга издания дешевые, но строго выверенные, без искажений цензуры, для истинно народного читателя (например, с иллюстрациями Б. Кустодиева вышла повесть Пушкина «Дубровский»). В станковой графике, в технике цветной ксилографии и акварели работает А. П. Остроумова-Лебедева. Она утверждает в этих гравюрах, посвященных архитектуре Петрограда, непреходящую ценность классического искусства, против которого яростно выступали тогда многие. Это же делает в линогравюре и в торцовой гравюре на дереве И.Н. Павлов, изображающий старую Москву и провинцию. В основном портретным жанром занимаются Г. Верейский, Н. Тырса, В. Лебедев. Серии последнего – «Натурщицы», «Балерины» – и по сей день удивляют своим поразительным артистизмом, безукоризненной пластикой форм и смелыми обобщениями. Лебедев и Тырса, каждый по-своему, несколько раз исполняли портрет А.А. Ахматовой. Гравюры, посвященные родному городу и Армении, делает петербуржец П. Шиллинговский.

Многие «чистые» живописцы в 20-е годы оставляют богатое графическое наследие (П. Кузнецов, К. Петров-Водкин, А. Шевченко, М. Сарьян и др.).

В прикладной графике над эскизами новых денежных знаков, марок, эмблем, гербов работают П.В. Митурич, С.В. Чехонин, С. Д. Лебедева.

Революция попыталась использовать новые художественные формы: украшение манифестаций, шествий, массовых празднеств (что восходит, напомним, своими корнями еще к массовым торжествам времени Французской революции 1789–1794 гг.), агитпоездов и агитпароходов. Особое значение имело украшение агитпоездов и агитпароходов. Монументальные панно, эскизы оформления площадей, улиц, домов исполняли такие известные мастера, как К.С. Петров-Водкин, К.Ф. Юон, Е.Е. Лансере, Н.А. Касаткин, И.И. Бродский, Б.М. Кустодиев, Н.И. Альтман, и совсем неизвестные, только вступившие на путь искусства художники. Интересно отметить, что многим из них работа по живописному оформлению массовых празднеств помогла в дальнейшей творческой деятельности.

Пути становления станковой живописи были сложнее прежде всего потому, что в первые послереволюционные годы на нее было оказано сильное влияние футуристов. Их пафос разрушения, презрение к традиции (у нас редко цитируют строки Маяковского: «Я над всем, что сделано, ставлю nihil/ Никогда ничего не хочу читать./Книги? Что книги?..») находили прямой отклик в тяготении многих молодых художников к авангарду как форме революционно-разрушительной по отношению к традиционной культуре прошлого. Футуристы, имевшие большой вес в искусстве этого периода, отвергали станковую картину как «продукт буржуазного строя». «Беспредметники», естественно, вообще отрицали фигуративную живопись, среди сторонников которой не было никакого единства, тогда как футуристы, кубисты, абстракционисты были инициативнее и сплоченнее, они держали в своих руках многие печатные органы и выставочные помещения. Достаточно назвать некоторые из выставок тех лет: «Беспредметное творчество и супрематизм», «Цветодинамос и тектонический примитивизм». Со всеми этими трудностями и приходилось бороться тем художникам, которые стремились создать новую живопись, продолжающую сугубо реалистические традиции, в основном повествовательно-

литературного, передвижнического толка.

Первоначально многим из художников всю сложность чувств перед лицом трагических событий всемирно-исторического значения легче было выразить языком символов, в образах аллегорических. Склонность к метафоре, к гиперболе, к символике была характерна и для литературы. Революция справедливо представлялась многим из художников, особенно старшего поколения, как космический, вселенский катаклизм, и из этих настроений появляется кустодиевский «Большевик» – гигантская фигура со знаменем в руках, шагающая через улицы и переулки оживленного города. Прием разномасштабности, примененный Кустодиевым, не нов, он известен был еще искусству средневековья. Подобным восприятием революции навеяна картина «Новая планета» К. Юона. Озаренная красным светом, новая планета появляется на небосклоне в ореоле золотых лучей. Одни приветствуют ее, другие в ужасе от нее бегут – в пластическом образе здесь было выражено настроение самих художников этой поры, их отношение к революционным событиям. В картине 1919 г. «Корабли. Ввод в мировой расцвет» Филонов, следуя своему «аналитическому реализму», подвергал глубокому живописному анализу каждый сантиметр холста, слагал частные элементы в общее, доводя, как он говорил, до степени «сделанности».

Символична и картина К.С. Петрова-Водкина «1918 год в Петрограде», или, как ее стали называть позднее, «Петроградская мадонна» (1920, ГТГ) – образ извечного материнства и женственности во все времена. Петров-Водкин и в более поздние годы остался верен своему поиску возвышенного нравственного идеала, имеющего общечеловеческую ценность и выраженного в обобщенной художественной форме.

Свежим ветром, романтикой дальних странствий и великих открытий, ощущением свободы как бы вновь рожденного человечества веет от картины А. Рылова «В голубом просторе» со всем ее героико-романтическим строем (1918, ГТГ). Вольный полет могучих белых птиц над океаном, над снежными вершинами скал, над легким парусником – это символ свободы, это выражение мечты художника об идеальном, гармоническом мире, недостижимой, как всякая мечта.

Наряду с полотнами символическими, аллегорическими в эти годы создаются и картины, в которых художники стремились достоверно запечатлеть характерные черты нового в жизни, в облике людей, во всем, что так решительно меняла революция. Ценность этих произведений – в стремлении к документальной точности. Но по изобразительному языку это более чем скромные, весьма непритязательные произведения. К сожалению, подобного рода живопись, тяготеющая к натуралистической передаче достоверности, оказала пагубное влияние на развитие живописи в следующем десятилетии.

В первые революционные годы выступили и такие мастера, как И.И. Бродский, М.Б. Греков, С.В. Малютин, но наиболее прославившие их произведения им предстояло создать в следующий период – в 20-е годы.

Масса замыслов в эти годы была у архитекторов. Они создавали гигантские планы строительства невиданных ранее городов будущего (вспомним проекты Леду времени Французской революции). Но возможностей для осуществления этих проектов пока не было.

Большое влияние на архитекторов в эти годы оказал конструктивизм. В 1919 г. В.Е. Татлин спроектировал своеобразное произведение «Башня III Интернационала». Это должна была быть огромная конструкция, вокруг наклонной оси которой вращались стеклянные помещения. Совершенно справедливо замечено исследователями, что, хотя идея Татлина и не воплотилась реально, она не была, однако, такой уж фантастической: в той или иной степени современные архитекторы используют ее если не в архитектуре, то в сфере того, что мы называем теперь современным индустриальным дизайном.



К. Петров-Водкин. 1919 год. Тревога. 1934—1935. ГРМ

Нужно сказать, что революционная эпоха затронула все виды искусства, включая и прикладное, особенно фарфор. Такие художники, как С. Чехонин, вводили в рисунок на фарфоре лозунги, революционные даты и пр. Так в стране Советов рождалось искусство «насквозь новаторское», как называл его один исследователь, смело воплощавшее образные принципы и обобщения, выдвинутые революцией. Мы не должны забывать, однако, что наши суждения базируются на произведениях официально признанных, «воспевавших» революцию и потому сохранившихся, что многие талантливые художники работали для себя, «в стол», и постепенно ушли в забвение и небытие. Таким образом, история советского искусства, может быть, более, чем всякая другая, восстанавливается по фрагментам, а налицо — ее, так сказать, «официальная часть».



А. Рылов. В голубом просторе. 1918. ГТГ

В огне и грохоте Гражданской войны была разрушена старая жизнь. Рабочие, крестьяне и принявшая революцию интеллигенция должны были строить новый мир, на что потребовалось огромное напряжение человеческих сил. Искусство играло в этой борьбе за новую жизнь одну из важных ролей. Образование (1922) многонационального государства создало невиданный еще в мире прецедент – сложения многонациональной культуры, которая мыслилась в будущем как интернациональная революционная культура нового мира. Определение «социалистическая по содержанию и национальная по форме» – плод «социалистического реализма» сталинского времени – было еще впереди.

20-е годы – один из тех, как мы видели, периодов в истории советского искусства, которое только начало поиски своих путей, время существования самых разных группировок со своими платформами, манифестами, системой выразительных средств. Но наибольшую силу из них набирает АХРР, пользующийся официальной поддержкой государства.

Организация, открыто, программно стоявшая на революционных позициях, АХРР (Ассоциация художников революционной России, с 1928 г. – АХР – Ассоциация художников революции), возникла в 1922 г. на основе Товарищества передвижных художественных выставок (после его последней 47-й выставки), Ассоциации по изучению современного революционного быта, в нее вошли и некоторые члены «Союза русских художников». В декларации АХРР объявлялось гражданским долгом мастера «художественно-документальное запечатление величайшего момента истории в его революционном порыве». И они действительно стремились «художественно-документально запечатлеть» жизнь и быт рабочих, крестьян, красноармейцев, о чем говорят названия их выставок: «Жизнь и быт рабочих» (1922), «Жизнь и быт Красной Армии» (1923), «Жизнь и быт народов СССР» (1926) и пр. АХРР выдвинула лозунг «героического реализма» как фундамент будущего мирового искусства.

«Ахрровцы», как правило, работали во всех основных жанрах советской живописи. Основное место занимала историко-революционная тема, отражающая государственную политику в искусстве. Через этот жанр создавалась и определенная мифологизация истории. Ведущую роль в развитии советской живописи 1920-х годов и в историко-революционном жанре в частности сыграл Исаак Израилевич Бродский (1883–1939), работавший прямо по политическому заказу и создавший свою живописную «Лениниану», положившую начало «культовым» произведениям, по сути, основным в советском искусстве. Он явился одним из тех художников, кто определял официальную линию развития современного отечественного искусства. Первое свое произведение о Ленине он создал еще в 1919 г. Художник, по его словам, долго искал синтетический образ «вождь и народ». Сначала это были решения диаметрально противоположные: то у художника получался один образ вождя, а люди, его слушающие, превращались в безликую массу («Ленин и манифестация», 1919), то, наоборот, Ленин терялся в этой массе («Выступление В.И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в 1917 году», 1929). Наиболее удачным он считал изображение вождя в своем кабинете в Смольном («Ленин в Смольном», 1930), образ, как казалось художнику, простой и искренний, чем и объясняется популярность этой картины в нашем обществе в течение многих лет. Документально верная, предельно точная передача предметного мира

оборачивается здесь откровенной натуралистичностью, камерное решение темы противоречит излишне большому формату полотна и есть определенная сухость и «скучность» в колорите. Мастер большой художественной культуры, выученик реалистической школы Репина, обладавший глубоким профессионализмом, Бродский много работал и в других жанрах: портрета, пейзажа, несомненны его заслуги в упорядочении художественного образования, художественного процесса.

«Художественно-документально» события первых лет революции запечатлел в своих бытовых картинах Ефим Михайлович Чепцов (1874–1950). Маленькое по формату, скромное по колориту произведение «Заседание сельской ячейки» (1924, ГТГ) отразило целую эпоху в жизни страны, как некогда произведение Г. Мясоедова «Земство обедает» – в жизни пореформенной России, с той лишь разницей, заметим, что Мясоедов резко критически отнесся к нововведениям пореформенной русской деревни, а Чепцов необдуманно-безоглядно приветствовал разрушение традиционного уклада русского крестьянства. Знаменательно, что в основу картины легли личные наблюдения художника, когда он присутствовал на собрании актива своей деревни. Ничего вымышленного в этом эпизоде нет. Один из персонажей картины (справа в углу), впоследствии профессор математики Г.А. Сухомлинов, вспоминал даже, как Чепцов рисовал их на этом заседании и просил потом еще несколько раз позировать. Так картина Чепцова начала новую страницу в истории советского бытового жанра, лишь слегка коснувшись темы, которой через какие-нибудь пять лет (1929) предстояло стать величайшей трагедией миллионов.

В романтическом ключе решает батальные темы Митрофан Борисович Греков (1882–1934). Темным пятном выделяется на фоне раскаленной солнцем степи четверка коней, в бешеном галопе рвущихся вперед, еле удерживает в руках вожжи возница, сверкают шашки, готовятся к бою пулеметы. «Гачанка» (1925, ГТГ) – это безудержный гимн первой Конной Буденного (в боях которой Греков, кстати, сам принимал участие), победный марш ей же звучит в «Трубачах Первой Конной» (1934, ГТГ). На фоне голубого неба и нежной зелени травы в ярком солнечном свете блестят медные трубы и пламенеет развевающееся над отрядом полотнище знамени. Греков относился как раз именно к тем художникам, которые искренне восприняли идеи революции и отдали ей свой талант, невольно способствуя созданию некоей легенды, некоего мифа, в данном случае о Первой Конной Буденного. Как и многие фильмы 20–30-х годов, исполненные искренними людьми, картины Грекова несут в себе большую долю фальши. Но более раннее произведение Грекова «В отряд к Буденному» (1923) представляется нам и значительно более глубоким. В одинокой фигуре всадника, едущего по залитой весенним солнцем пустынной степи, сосредоточенно пришивающего к шапке красную ленточку и ведущего в поводу запасного коня, можно увидеть стремление автора не только показать народную поддержку Красной Армии, но и увидеть (быть может, невольное) отражение трагедии русского крестьянства и казачества, втянутого в гражданскую смуту.



*Г. Г. Рязжский. Автопортрет.
1928. ГТГ*

Греков был учеником Ф.А. Рубо, автора панорамы Севастополя. В 1929 г. он создал первую в советском искусстве диораму «Взятие Ростова» (вывезенная во время Великой Отечественной войны в Пятигорск, она погибла во время бомбежки), продолжив замечательную традицию своего учителя.

Митрофан Борисович Греков оказал большое влияние на формирование советской батальной

живописи. Студия военных художников носит теперь имя Грекова.

Революция стремилась изменить все, в том числе – и прежде всего – человека, создать чуть ли не новый биологический вид, который теперь, с легкой руки А. Зиновьева, принято называть «*homo soveticus*»: готового на все во имя идеи, волевого и целеустремленного, бескомпромиссного члена коллектива, аскетичного в быту и непреклонного в борьбе. Такая мифологема нашла выражение прежде всего в живописном портрете.

В портретном жанре работают Сергей Васильевич Малютин (1859–1937) и Георгий Георгиевич Рязский (1895–1952). Малютин еще в 1919 г. создал запоминающийся образ инженера Передерия, а в 1922 г. написал портрет писателя-бойца Дмитрия Фурманова (ГТГ). В накиннутой на плечи шинели, с книгой в руках, недавний комиссар Чапаевской дивизии представлен в состоянии глубокой задумчивости, напряженной внутренней жизни. В этих портретах находит свое разрешение старая русская проблема «интеллигенция и революция», показаны люди, сумевшие вписаться в новую жизнь.



А. А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1927. ГТГ

В 20-е годы закономерно обращение к портрету, в котором делается попытка сочетать сугубо индивидуальные черты с типическими, характерными для определенной эпохи, отражающими социально-общественное лицо модели. Здесь проторил пути Касаткин («За учебу. Пионерка с книгами», 1926; «Вузовка», 1926; «Селькорка», 1927). Рязский продолжает развитие такого портрета-типа. Он оставил след в живописи своим обобщенным образом советской Женщины, принявшей самое деятельное участие в строительстве нового мира. «Делегатка» (1927, ГТГ), «Председательница» (1928, ПТ) – это не индивидуальный портрет, а портрет-картина. Это люди, рожденные новой жизнью, сами ее строящие, волевые, почти фанатичные («Председательница»). Цельность силуэта и красочного пятна, точка зрения несколько снизу должны усилить впечатление значительности и монументальности. Но при всем этом в образах есть несомненная прямолинейность, упрощенность, «иллюстрация идеи».

В пейзажном жанре основное внимание, естественно, уделяется образу строящейся страны, налаживающей свою жизнь и восстанавливающей хозяйство. Так создается индустриальный пейзаж Б.Н. Яковлева (1890–1972), одного из организаторов АХРР. Картина «Транспорт налаживается» (1923, ГТГ) суждено было стать определенной вехой в развитии советской пейзажной живописи. На фоне желтовато-золотистого утреннего неба оживает начавшая только недавно работать железнодорожная станция: уходят вдаль линии путей, почти ощущается грохот локомотивов в паровозном дыму. В годы восстановления народного хозяйства гигантской разрушенной смуты страны этот индустриальный пейзаж должен был явиться как бы символом созидания. В картине Яковлева вместе с тем нашло прямое выражение развитие традиций городского пейзажа, столь свойственного русской живописи XVIII–XIX и особенно конца XIX – начала XX в.

Лирический пейзаж в эти годы получил развитие в творчестве К.Ф. Юона («Купола и ласточки», 1921), А.А. Осмеркина («Мойка. Белые ночи», 1927), В.Н. Бакшеева («Голубая весна», 1930), В.К. Бялыницкого-Бирули («Голубой март», 1930) и др.

АХРР, как уже говорилось, объединяла в основном художников передвижнического направления, старшего и среднего поколения. Юридически с АХРР было связано объединение молодежи ОМАХРР, основанное в 1925 г. в Ленинграде учащимися Академии художеств, к которому потом присоединились студенты московского Вхутемаса. В 1921 г. выпускники Вхутемаса создали Новое общество живописцев (НОЖ) и общество художников «Бытие», о которых говорилось выше в связи с вопросом о традициях «Бубнового валета». НОЖ просуществовало очень недолго (1921–1924), «Бытие» (1921–1930) организовало семь выставок. Позже молодежь – А.А. Дейнека (1899–1969), Ю.П. Пименов (1903–1977), А.Д. Гончаров (1903–1979) и другие, также в основном воспитанники Вхутемаса, под руководством Д. Штеренберга вошли в состав Общества станковистов – ОСТ (1925). «Ахрровцы» были скорее художниками-фиксаторами факта, часто не умевшими избежать натуралистичности и поверхностного бытописательства. «Остовцы» боролись за законченную, претендующую на обобщение станковую картину, в которой стремились передать дух современности, как они его понимали, жизнь новой, индустриальной России, и прежде всего нового человека – строителя этого индустриального мира, прибегая к минимуму выразительных средств, но очень динамично. Излюбленным становится образ спортсмена (отсюда изображение соревнований, кроссов, спринтеров, футболистов, гимнастов). «Остовцы» основываются не на традициях передвижничества с его бытописательством и описательством, а обращаются к динамике и деформации экспрессионизма, к фрагментарной композиции, которой можно было учиться у импрессионистов, к законам лапидарности монументальной живописи. Типичным произведением ОСТА была «Оборона Петрограда» Дейнеки (1928, экспонировалась на выставке «10 лет РККА»). В ней наиболее остро сказалась поэтика «остовцев»: определенный ритм (мерный – нижних рядов вооруженных людей, идущих защищать Петроград, и рваный, с паузами – группы раненых на мосту), острая выразительность ломкой линии силуэта, графическая четкость рисунка, пластичность и лаконизм изображения, скупость, даже схематизм колорита, построенного на сопоставлении серого и черного с вкраплением коричневого в лицах и одеждах, роднящие живопись ОСТА с графикой, прежде всего с плакатом. Противопоставление верхнего и нижнего ярусов в картине Дейнеки, чередование фигур и пауз между ними сообщают ей драматическую напряженность, передают жесткие и жестокие ритмы суровой эпохи первого революционного десятилетия. Изобразительный язык картины дает нам представление о будущем творчестве Дейнеки.

Члены общества «Четыре искусства», о котором уже упоминалось, выдвигали на первый план вопросы специфики искусств, выразительности художественной формы. Их отличало высокое профессиональное мастерство. Они объявили своими принципами стремление к лаконической, выразительной, конструктивной форме, «к острому живописно-цветовому мироощущению».

«Смерть комиссара» (1928, ГРМ) и «1919 год. Тревога» (1934, ГРМ) Петрова-Водкина, как и его ранее произведение «1918 год в Петрограде», отражают важнейшие события, передают атмосферу тех лет. В первой картине «Смерть комиссара» основой сюжета служит гибель героя, как в картине 1923 г. «После боя». Но эта смерть толкуется мастером уже без символики потустороннего, ирреального, не как некий рок или мистическая тайна, а как трагическое событие во имя определенной цели. И в этом можно усмотреть очень важную эволюцию и в мировоззрении художника, и в его методике изображения. Художник воссоздает типичный эпизод войны, драматизм которого подчеркивается тем, что идущие в сражение бойцы даже не могут остановиться около смертельно раненого комиссара. Но этот простой эпизод воспринимается много глубже: смерть комиссара – это символ борьбы за другую, лучшую жизнь, отсюда и особенности образного строя. В «Смерти комиссара» Петров-Водкин сочетает прямую и обратную перспективу, усиливая панорамность изображаемой сцены. Отмечено исследователями, что ломаная линия горизонта как бы подчеркивает сферическое строение земли, акцентируя этим вселенский смысл происходящих событий. Эта холмистая земля – кусок необъятной планеты, на которой в грохоте боя, в смерти ее сынов, по мысли художника, рождается новая жизнь. В еще более поздней картине «1919 год. Тревога» историко-революционная тема трактуется как жанровая, вернее сказать, жанровая сцена передает атмосферу грозных революционных дней, ставших историей. Следует отметить, однако, что все в этой картине: спящий ребенок, мать, прислушивающаяся к уличному шуму, мужчина, напряженно вглядывающийся в окно, – кажется многословным, «педалированным» – в сравнении с его более ранней работой, уже упоминавшейся «Петроградской мадонной». И в ней есть «реалии», приметы нового времени, тревожное настроение прекрасно передано группами людей и их позами, архитектурой

городского пейзажа, но в самом образе матери – величавая сила, не поколебленная глубоким и горестным раздумьем. Символика образа сочетается с его достоверностью – без всякого нажима, иллюстративности или искусственности позы и жеста. Не новые, а именно эта ранняя работа продолжает линию развития еще довоенного и дореволюционного творчества мастера, вписываясь в ряд картин, посвященных материнству («Мать», 1913, 1915), и показывает его верность традициям как ранессансным, так и особенно русским национальным, древнерусским в первую очередь. Петров-Водкин работал и в других жанрах: портрете, пейзаже, – выявляя всегда их строгую конструкцию. В 1922 г. им исполнен портрет А.А. Ахматовой, отмеченный экзотичностью ее внешнего и изысканностью духовного облика.

«Четыре искусства» соединило самых разных художников. Павел Кузнецов продолжал писать Восток, но в монументально-декоративных картинах-панно старался выразить жизнь Кавказа и Средней Азии в ее новом ритме («Сбор винограда», 1928; «Сортировка хлопка», 1931). Конкретных примет времени нет в картинах П. Кузнецова, но в изображенных им событиях (хочется сказать – явлениях) есть гармония, покой, просветленность. Художник достигает этого медленным линейным ритмом, нежными красками, плавными контурами, строжайшим отбором деталей. Этими же чертами отмечены и его портреты, например его жены – художницы Е.М. Бебутовой.

Буйное цветовое богатство Армении, обилие красок этого края передает в своих пронизанных светом и солнцем пейзажах, портретах, натюрмортах Мартирос Сарьян. В 1920–1928 гг. он жил в Париже и испытал некоторое воздействие импрессионизма, но, по сути, уже до этого приобрел свое лицо.



П. В. Кузнецов. Портрет художницы Бебутовой. 1922. ГТГ

В 1928 г. было создано Общество московских художников (ОМХ), куда пришли в основном уже знакомые нам «бубново-валетовцы» и молодые (А. Куприн, И. Машков, А. Лентулов, В. Рождественский, Р. Фальк, А. Осмеркин, С. Герасимов, И. Грабарь, А. Шевченко, А. Фонвизин, А. Древин, В. Рындин, Н. Чернышев). Члены ОМХ стремились передать материальное богатство мира с помощью энергичной лепки объемов, смелой светотеневой моделировки, пластической выразительности формы.

20-е годы очень плодотворны для Кончаловского, он работает в области жанра, портрета, пейзажа, натюрморта. Интерес к вещности, передаче разности фактур предметов, их оттенков он принес с собой еще из «Бубнового валета»: с поразительным совершенством он передает великолепие покрытых росой роз, скромную красоту полевых букетов, буйство цветущей сирени, роскошь плодов. Но теперь в этом уже нет условности кубистических построений, все становится более реалистичным. «Живопись для меня не только источник радости. Это источник жизни и силы», – писал художник. Не только природа, но и все неповторимые особенности человеческих характеров интересуют Кончаловского. Его приход к живописи реалистического толка связан прежде всего с жанром портрета. Он пишет людей, близких ему

духовно и просто хорошо знакомых, кого он мог наблюдать изо дня в день: автопортрет с женой, портрет жены О.В. Кончаловской, портрет дочери Наташи. Материальная осязаемость, полновзвучный, звонкий цвет, т. е. богатая живописно-пластическая характеристика, не заслоняет самое главное – суть характера, какую-то большую цельную идею, как, например, радость расцветающей жизни, живой ум, задор в улыбающемся лице на портрете дочери. Величественность, пластическую мощь и выразительность передает Кончаловский в новгородских пейзажах («Новгород. Антоний Римлянин», 1925). Насыщенные зеленый, оливковый, лиловый, серебристо-серый цвета придают образу торжественность и праздничность. Строгая конструктивная основа, композиционная продуманность сочетаются с богатством живописных колористических возможностей в передаче поверхности и фактуры формы, все вместе способствует монументальности и величественности образов. Эти черты характерны и для натюрмортов Кончаловского, в которых «мертвая природа» выступает во всем ее изобилии, родня их с картинами фламандского мастера XVII в. Снейдерса, хотя они и написаны совершенно по-другому.



М. С. Сарьян. Горы. 1923. ГТГ

Поразительны по своей пластической мощи натюрморты 20-х годов И. Машкова «Снедь московская. Мясо, дичь», «Хлебы. Снедь московская» (оба – 1924, ГТГ), прославляющие жизнь во всей ее полноте. Они по справедливости стали классикой советского искусства.

Художественные общества возникли в 20-е годы и в союзных республиках: АХЧУ, АРМУ, ОСМУ – на Украине, в Белоруссии, Армении, Грузии, Азербайджане. В 1927 г. состоялась выставка «Искусство народов СССР», где кроме названных республик были представлены художники Туркмении, Узбекистана, Киргизии, Дагестана, Башкирии, Крайнего Севера. В Армении интересно работали помимо Сарьяна О.К. Татевосян («Старый Самарканд», 1929), Г. Гюрджян; в Грузии – Д.Н. Какабадзе («Имеретия», 1919), К.К. Магалашвили (портрет скульптора Я.И. Николадзе, 1922), В.Д. Гудиашвили («Нико Пиросмани», 1928); заявляют о себе художники Азербайджана, Средней Азии, Украины, Белоруссии (А. Волков. – «Гранатовая чайхана», 1924; Б. Нурали – «Портрет Халиджи», 1926; С. Агаджанян – «Автопортрет», 1926).

АХРП сыграла важную роль в объединении советских художников, в распространении искусства «в массах». Достаточно сказать, что за годы своего существования АХРП (АХР) организовала в Москве и других городах 72 выставки. Но постепенно внутри организации борьба за реализм, который должен был, по представлению художников объединения, воссоздавать изобразительными средствами правду жизни, стала принимать уродливые формы, ибо сами «ахровцы» понимали эту «правду жизни» только как внешнее правдоподобие. С 1928 г. в АХР усиливается влияние ОМАХР, стоявшей на пролеткультовских позициях, в связи с чем из АХР ушли некоторые старые члены (И. Бродский, М. Греков, Г. Савицкий и пр.). К 1931 г. распались и другие объединения – ОСТ, ОМХ, «Четыре искусства». В этом же году на базе АХР, ОМАХР и Общества художников-самоучек была создана в Москве Российская ассоциация пролетарских художников – РАПХ. В борьбе за «чистоту пролетарского искусства» рапховцы, исходя из вульгарно-социологического понимания вопросов художественного творчества, начали злобную травлю талантливых художников-новаторов, которые «не укладывались» в их понимание творческой личности. Достаточно сказать, что они делили всех советских художников на «пролетарских» и «буржуазных»

методом администрирования и групповщины, относя к последним неугодных им мастеров. Недолго просуществовала и РАПХ, ликвидированная в 1932 г.



А. В. Куприн. Натюрморт с китайской вазой.
1922

После Гражданской войны и периода «военного коммунизма», дававшего, естественно, немного возможностей для развития книжной графики, наступило время ее энергичного развития, ибо стали издаваться произведения русской классики и советской литературы. Сначала это были в основном иллюстрации к произведениям классической литературы, фотомеханическим путем воспроизводящие перовой или карандашный рисунок. В оформлении книги теперь используются все элементы: обложка, титул, форзац, фронтиспис, заставки, концовки. Высокий профессиональный уровень был задан еще «мирискусниками», и не случайно очень важный в становлении советской графики период 20-х годов открывается работой М.В. Добужинского к повести Достоевского «Белые ночи» (1922). Чисто графическим языком, сопоставлением всего двух цветов – черного и белого – Добужинский создает строгую систему иллюстраций, заставок, концовок в некоем «едином книжном организме». Белый лист используется им как символ белой ночи, на его фоне изображаются Адмиралтейская игла, решетки каналов и мерцающая в них вода, мокрые булыжные мостовые, цепные мосты, глухие петербургские дворы – своеобразное «музыкальное» (если можно так сказать относительно искусства изобразительного) сопровождение к тончайшей повести Достоевского об этом «самом предумышленном городе на свете».



Н. Гончарова. Покос



А. Шевченко. Отдых

В искусстве книги 20-х годов работают графики разных поколений: А. Бенуа, М. Добужинский, Л. Гудиашвили, А. Гончаров, В. Фаворский, А. Кравченко, А. Коджаян, Д. Митрохин, Н. Тырса, Н. Пискарев, Л. Хижинский, С. Пожарский и др. – каждый из них достоин не просто перечня, а

самостоятельного исследования. Конструктивная ясность, композиционное богатство, синтез изобразительных элементов и шрифта характерны для работ Н. Альтмана, С. Чехонина, А. Самохвалова и др. Событием в искусстве графики тех лет являются 35 иллюстраций А.Н. Бенуа к «Медному всаднику», которые он сделал к изданию 1923 г., оставив прежний фронтиспис.



П. П. Кончаловский. Портрет Наталии Петровны Кончаловской, дочери художника. 1925. ГТГ

В 20-е годы в области детской иллюстрации интересно работали В. Лебедев, В. Конашевич, В. Замирайло, А. Радаков, Н. Радлов, С. Чехонин и пр. – ленинградская школа графиков отличалась высокой профессиональной культурой, основанной на прочных реалистических традициях. Затейливы, но доходчивы, сказочны, снабжены множеством подробностей иллюстрации В. Конашевича к произведениям К.И. Чуковского и С.Я. Маршака. Наоборот, почти плакатно-лапидарны, условно-обобщенны выразительные рисунки В. Лебедева к Р. Кипплингу и Маршаку. Под воздействием Лебедева сложилось творчество таких превосходных рисовальщиков, как Е. Чарушин, Ю. Васнецов, В. Курдов.

Художники московской школы во главе с В. Фаворским прославились высоким искусством ксилографии, которая привлекала сочетанием больших декоративных возможностей и простотой тиражирования (В. Фаворский. Иллюстрации к «Суждениям аббата Куаньяра» А. Франса, 1918, к «Книге Руфь», 1925, к «Домику в Коломне», 1929). Последователь Фаворского А. Гончаров писал, что все ученики Фаворского были увлечены «и ясной методикой его уроков, и железной логикой теоретических рассуждений...» Основной принцип Фаворского истинно графичен: четкий штриховой рисунок и всегда большое поле самого белого листа бумаги. Совсем иначе работает А. Кравченко (иллюстрации к Гофману и Гоголю): его манера более живописна и строится на сочетании темных и белых пятен, острым динамичном штрихе, гротескном заострении формы, что позволяло ему выразить сложный строй избранных им произведений, их экспрессивную патетику, драматизм и романтику.



Р. Фальк. Перцы. 30-е годы. Собр. А. Н. Рамма

Книжная иллюстрация в эти годы выступает наравне с эстампом и самостоятельным уникальным рисунком карандашом, углем, прессованным углем (В. Чекрыгин), сепией, изысканной акварелью, тушью, а также ламповой копотью (В. Лебедев). Из гравюрных техник распространен офорт. В технике офорта много работают Д. Штеренберг, И. Нивинский, Д. Митрохин. Графика 20-х годов по праву может считаться одним из самых изощренных видов искусства. Эта эпоха родила также своеобразное искусство фотомонтажа, распространившегося не только в станковой графике, в плакате, но и в оформлении книг. Фотомонтажом занимались такие незаурядные мастера, как А. Родченко и С. Телингатер.

В скульптуре произведения, овеянные «революционной романтикой», создал в 20-е годы Иван Дмитриевич Шадр (1887–1941, наст. фамилия Иванов). Это сделанные по заказу Гознака (для изображения на новых советских денежных купюрах, марках и облигациях) «Сеятель», «Рабочий», «Крестьянин», «Красноармеец» (все –1921–1922). Наиболее удался Шадру образ «Сеятеля». Это полуфигурная композиция. В лице, «Сеятеля», взгляде, взмахе рук читается внутренняя значительность. Одним из классических произведений советской скульптуры является его работа «Бульжник – оружие пролетариата, 1905 год» (гипс, 1927, ГТГ, экспонировалась на выставке, посвященной 10-летию советской власти). Шадр стремился использовать традиции мирового искусства и создать произведение, овеянное духом современности, как он ее понимал.



А. В. Лентулов. В Троице-Сергиевой лавре. 1921. ГТГ

В русской скульптуре до революции уже были попытки решить конкретный образ рабочего-борца (С. Коненков «Рабочий боевик 1905 года Иван Чуркин»). Герой Шадра не лишен портретных черт, но это обобщенный образ борца-пролетария. Лепка Шадра богата светотеневыми контрастами, сочностью форм, выразительностью каждой детали.

После смерти Ленина большую полемику вызвал вопрос об увековечении его памяти монументальными средствами. Спорили, как изображать: соблюдать ли в скульптуре портретное сходство или давать образ-символ. Конкурс на памятник у Финляндского вокзала дал массу различных решений: например, изобразить Ленина стоящим на планете. Победили скульптор С. Евсеев и архитекторы В. Щуко и В. Гельфрейх, «оригинальность» их решения состояла в том, что они поместили вождя не на планете, а на броневике, с которого он произносил речь в апреле 1917г. (1926, бронза, гранит).

Строго и лаконично решает монументальные образы Сергей Дмитриевич Меркуров (1881–1952). Получивший образование в мюнхенской Академии художеств, изучавший искусство в Италии и Франции, Меркуров выдвинулся уже в 10-е годы XX в. как скульптор, тяготеющий к монументальным формам даже в портретном жанре («Л.Н. Толстой», «Ф.М. Достоевский»). В 1922–1923 гг. он исполняет памятник К.А. Тимирязеву в Москве. Ученый изображен в мантии доктора Кембриджского университета, почетным членом которого он был. Силуэт четкий, формы геометрически просты, почти схематичны, но это не исключает выразительности и даже непосредственности в трактовке самого образа.

Меркуров снимал посмертную маску с лица и рук Ленина. В 1927 г. он создал композицию «Смерть вождя», впоследствии установленную в парке усадьбы Горки, сделал несколько памятников Ленину для городов, удачно используя разные материалы (гранит, ковную медь).



В.В. Лебедев. Балерина. 1926

В портретной скульптуре 20-х годов продолжают работать А. Голубкина, В. Домогацкий, грузинский скульптор Я. Николадзе – в основном это камерные портреты. Несколько в ином плане проявился талант Сарры Дмитриевны Лебедевой (1892–1967), создавшей многогранные, сложные человеческие характеры в простой и естественной пластической форме. Лебедева умела уловить в модели самое характерное, отличающее индивидуум, но и то типическое, что выражает острые приметы современности (например, «Женский портрет», бронза, 1929) (тонкость чутья, однако, весьма изменила мастеру, взявшемуся за заказ и создавшему идеализированный образ Дзержинского).

Верен классическим образцам и традиционной манере А. Т. Матвеев, создавший в 1927 г. одну из знаменитых своих композиций «Октябрь» (гипс). Три обнаженные мужские фигуры, должны были, по мысли автора, олицетворять силы, совершившие революцию, рабочий класс, крестьянство и Красную Армию. Образы исполнены пластической ясности и архитектурности обобщенной формы. Серп, молот, буденновский шлем в их руках имеют смысловое и аллегорическое значение.

В 1926 г. в Москве создается Общество русских скульпторов (ОРС), куда вошли мастера различных художественных школ и ориентации: А. Голубкина, А. Матвеев, И. Андреев, И. Шадр, В. Мухина, С. Лебедева, И. Чайков, В. Ватагин, В. Домогацкий, И. Ефимов и др., – но всех их объединил интерес к современности. Некоторые из членов ОРС были и членами АХРР. Общество просуществовало до 1932 г.

Ведущим направлением в архитектуре 20-х годов стал конструктивизм с его подчеркнутой функциональностью. Принципы конструктивизма были разработаны на Западе Корбюзье, некоторое время работавшим и у нас. «Советский конструктивизм» представлен и проекте Дворца труда в Москве братьями Л.А., В.А. и А.А. Весниными. В центре Москвы (на месте теперешней гостиницы «Москва») предполагалось построить гигантский комплекс, соединяющий в себе Дворец съездов, Дом Советов, театр, Дом культуры, горком партии, музей и прочие помещения. Среди множества проектов (более 50) был отмечен проект Весниных, и, хотя здание так и не было построено, он способствовал утверждению конструктивистского направления в целом, идеи которого, каждый по-своему, проповедовали и Татлин, и Лисицкий, и Леонидов, и Мельников. Книга М. Гинзбурга «Стиль и эпоха» стала, по сути, манифестом советского конструктивизма, как и журнал «Вещь», во главе которого стояли Эренбург, Лисицкий, Татлин, Родченко и пр. По сути, эти же идеи провозглашали члены ОСА (Объединение советских архитекторов), основанного в 1926 г. под председательством А. Веснина. (Следует помнить, что это от конструктивизма пришли идея коллективного общежития в «коммуналках» и приметы того «художественного стиля», который в народе получил ироническое прозвище «стиль баракко».) Конструктивизм широко использовался в строительстве и общественных зданий, например московских домов культуры, Дворца культуры Московского автозавода (1930–1934, арх. бр. Веснины), театров,

здания Московского телеграфа и жилых домов (так называемые дома-коммуны, например Дом политкаторжан в Ленинграде). Лучшее в конструктивизме, стремившемся решить новые задачи, обусловленные новыми потребностями, – совмещение цельных плоскостей с большими застекленными поверхностями, сочетание разных по композиции объемов, – как верно отмечено в литературе, – применяется с успехом в архитектуре сегодняшнего дня.



*Е. С. Кругликова. Анна
Ахматова. 1926*



*Д. Н. Какабадзе. Имеретинский пейзаж. 1934.
Государственный музей искусств Грузии.
Тбилиси*

Говоря об архитектуре 20-х годов, невозможно не сказать о Мавзолее Ленина, над которым стал работать сразу после его смерти Щусев. Идея мавзолея восходит к эллинистическому времени, к памятнику царю Мавсолу в Галикарнасе. Но корни мифологемы о бессмертии вождя, даже физические останки которого нетленны и требуют поклонения, лежат еще глубже, в египетских пирамидах фараонов (с той лишь разницей, что останкам фараонов не поклонялись). Это была идея, не соответствующая ни этическим нормам, ни религиозной православной традиции, ни национальной психологии. Щусев, тем не менее, взялся за исполнение этой труднейшей задачи. Уже 27 января был готов временный деревянный Мавзолей: куб, увенчанный пирамидой, отделанный струганым тесом, с двумя боковыми пристройками для входа и выхода. К лету Мавзолей был несколько перестроен, увеличен в размерах, трехчастная композиция была заменена единым объемом с двумя боковыми трибунами. В 1930 г. деревянный Мавзолей был заменен каменным. По новому проекту Щусева он приобрел более монолитную композицию. Сочетание темно-красного гранита и черного лабрадорита удачно подчеркивает четкость и стройность архитектурных форм. Гранитный барельеф, изображающий Государственный герб СССР, был исполнен скульптором Шадром. Надо отметить, что Щусев пытался решить проблему соотношения этого цельного граненого массива с силуэтом Кремля: архитектор прекрасно понимал и по-настоящему любил средневековое русское зодчество. Отзвуки национальных культурных традиций ощутимы даже в этом сугубо официальном правительственном заказе (цветовое решение, ритм ступеней и пр.), в общем, чудовищном по своей идее.



А. Волков. Гранатовая чайхана. 1924. ГТГ

Многие (бр. Веснины, М. Гельфрейх, Б. Иофан, М. Гинзбург, даже Ш.Э. Корбюзье) известные архитекторы участвовали в конкурсе на здание Дворца Советов в Москве, в котором победил проект многоярусного здания, обнесенного колоннами, со статуей В. И. Ленина наверху. Так кубистический Мавзолей мог оказаться в близком соседстве с гигантским сооружением, претендующим на некоторое подобие классицистической архитектуры. Но проекту не суждено было осуществиться.

Соперничество между конструктивизмом и неким подобием классицизма наблюдается и в архитектуре 30-х годов с явным преобладанием последнего к концу десятилетия. В 1937–1939 гг. на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке возводятся олицетворяющие республики огромные павильоны в псевдонациональном Духе. С середины 30-х годов строятся первые станции Московского метрополитена с роскошной внутренней отделкой (мозаика, скульптура, гризайль, фреска, витраж, разные сорта мрамора, бронза светильников и решеток и т. д.) и перегруженным советской символикой из серпа, молота и пятиконечных звезд декором. Помпезность, чрезмерная парадность, иногда даже в ущерб удобству и здравому смыслу (огромные колоннады, башни со шпилями, обильно украшенные нелепой скульптурой, в которой формы, претендующие на классицистические, исполнены как бы рукой варвара, гигантские пролеты-арки ворот, несоразмерные человеку, само по себе уже нарушает законы архитектоники, идущие от классического искусства), прочно укрепились в более позднее время и были подвергнуты критике только к концу 50-х годов. Но в народе до сих пор держится меткое ироническое название «сталинский ампир».



В. Конашевич. Горшок каши. Иллюстрация к сказке бр. Гримм

организаций», которым были ликвидированы все существовавшие в 20-х годах художественные группировки и создана единая организация – Союз художников СССР. На Первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 г. А.М. Горький дал определение «метода социалистического реализма», подразумевающего творческое использование классического наследия мировой культуры, связь искусства с современностью, активное участие искусства в современной жизни, изображение ее с позиций «социалистического гуманизма». Продолжая гуманистические традиции предшествующего искусства, соединяя их с новым, социалистическим содержанием, «социалистический реализм» должен был представлять собой новый тип художественного сознания. При этом предполагалось, что выразительные средства могут быть самые разнообразные даже в толковании одной и той же темы. Так, во всяком случае, говорилось. На деле же это было на многие десятилетия вперед официально разрешенное свыше, «идеологически выдержанное» (что главное), тяготеющее к натурализму единственно возможное направление в искусстве, некое подобие диамату в науке, запрещающее всякое инакомыслие художественного сознания, при этом с четко отлаженным механизмом государственных заказов, планированных (для художников, угодных партии) выставок и наград.



С. М. Пожарский. Обложка.
П. Мериме. Ильская Венера. 1927



В. А. Фаворский. Иллюстрация к
«Капитанской дочке» А. С. Пушкина.
1938

Темы искусства во всех видах и жанрах как будто предполагали разнообразие: от героики революции и Гражданской войны до трудовых будней, подсказанных и выдвинутых самой жизнью. Жанр портрета должен был оставаться одним из ведущих, поскольку реалистическое искусство всегда и прежде – исследование человека, его души, его психологии. Такова была эта довольно расплывчатая на словах и очень жесткая на деле программа. Как она воплощалась – показало следующее десятилетие. Конечно, одна и та же тема может быть развита и раскрыта по-разному, как в картинах Петрова-Водкина и Дейнеки, пейзажах Рылова и Нисского, портретах Кончаловского и Корина, в графике Лебедева и Конашевича, в скульптуре Мухиной и Шадра, как и в дальнейшем, не отступая от основных реалистических принципов видения природы по-разному работали и работают художники современности: В. Попков, Я. Крестовский, В. Иванов, В. Тюленев, Г. Егошин и др.

Но «метод социалистического реализма», единодушно принятый на съезде «инженеров человеческих душ» в 1934 г., совсем не предполагал какой-либо свободы. Наоборот, художественное творчество все более и жестче идеологизировалось. Как писал один исследователь – В. Пискунов (автор говорил о поэтах, но это в полной мере относится и к художникам), «единым росчерком начальственного пера выбраковывались целые поколения и периоды», и как раз лучшие из мастеров «не удостоились попасть в соцреалистические святцы». Это всегда следует помнить, читая отечественную историю советского периода.

Большие усилия в 30-е годы были приложены к формированию национальных художественных школ, к созданию «многонационального советского искусства». Декады национального искусства и республиканские выставки, участие представителей разных республик в тематических художественных выставках: «15 лет РККА», «20 лет РККА», «Индустрия социализма» (1937), «Лучшие произведения

советского искусства» (1940), в международных выставках в Париже (1937) и Нью-Йорке (1939), в организации Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (1939–1940) – одна из форм культурного общения народов СССР в эти годы.

Особенно большой была выставка «Индустрия социализма». В ней участвовало свыше 700 художников Москвы, Ленинграда и других городов РСФСР и союзных республик; наряду с уже зрелыми мастерами на выставке дебютировала молодежь. Представленные произведения были посвящены «лучшим людям страны, ударникам пятилеток, новостройкам советской индустрии», что впоследствии стало обязательным компонентом любой масштабной официальной выставки.

В 1932 г. были воссозданы закрытая в первые годы революции Всероссийская Академия художеств и позже – Институт живописи, скульптуры и архитектуры.

Следует помнить, что 30-е годы – один из самых противоречивых и трагических периодов как в истории нашего государства, так и в его культуре и искусстве. Попрание гуманистических демократических принципов в жизни общества отразилось на творческой атмосфере. Была нарушена основа основ творческого процесса – свобода самовыражения художника. За все более жестким утверждением единственного стиля и образа жизни, при исключении из действительности какого бы то ни было проявления свободы выбора, все в большей мере декретировалась и единая художественная форма. Поскольку искусству отводилась роль «разъяснителя» директив в наглядной форме, оно естественно превращалось в искусство иллюстрированное и прямолинейное («понятное»), утрачивая всю полноту, сложность и многогранность выразительных средств.

Несмотря на демагогическое воспевание простого труженика – «строителя светлого будущего», отрицалось само право человека на свободу духа, на свое видение мира, наконец, на сомнение – необходимый стимул к совершенствованию личности, к творческому созиданию. Ибо что может быть губительнее для творчества, чем насаждение догматически-единообразных форм прославления одной несправедливо вознесенной над многомиллионным народом фигуры или нескольких фигур, или одной – и ложной – идеи? Это привело к тому, что пути и судьбы художников все более и более расходились. Одни как бы – или в действительности – канули в небытие, другие стали «ведущими художниками эпохи» 30-х годов, судьбой одних было умолчание, безвестность и трагическое забвение, неизбежная фальшь и заведомая ложь сопровождали славу других. Появились бесчисленные произведения вроде картин В. Ефанова и Г. Шегалья о «вожде, учителе и друге», «председательствующем» на съездах, бесчисленные портреты «вождя народов». Ложно-оптимистически изображалась жизнь деревни в больших праздничных полотнах С. Герасимова «Колхозный праздник», А. Пластова «Праздник в деревне» (заметим, оба – 1937). Все эти и им подобные картины выдавались за подлинную «правду жизни». Они были полны той жизнерадостности, которая даже отдаленно не соответствовала истине, а ведь Горький именно «исторический оптимизм» считал одним из определяющих свойств «социалистического реализма».



*И. Шадр. Бульжник — оружие пролетариата.
Бронза. 1927. ГТГ*

Фальсификация истории, гуманистических идей вела к психологической ломке творческой личности. И, в свою очередь, художник, создавая образ ложный, фальшивый, но построенный на принципах визуального правдоподобия, заставлял уверовать в него массы, которые были полны искреннего (а в 30-е годы особенно ярко выраженного) стремления к всеобщему счастью трудящегося человечества. Думается, в этом и заключается величайшая трагедия советского времени.



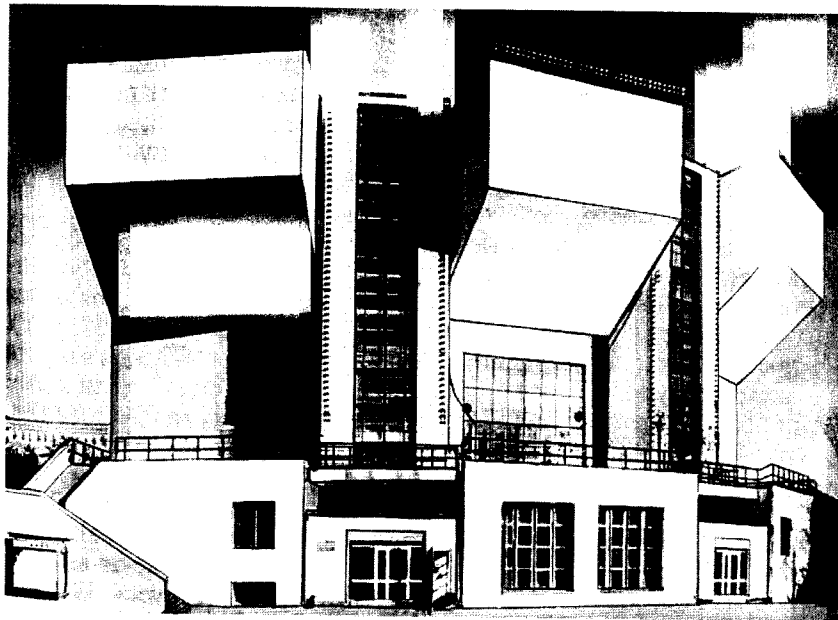
А. Т. Матвеев. Октябрь. Гипс.
1927. ГРМ

Вместе с тем в искусстве 30-х годов можно назвать немало имен интересно работавших художников: Петров-Водкин, Кончаловский, Сарьян, Фаворский, Корин (скажем, однако, что самая важная в жизни Корина картина «Русь уходящая» так и «не состоялась», и причина этого, как нам представляется, – художественная атмосфера тех лет). В Ленинграде с 1925 г. работала школа-мастерская Филонова. Под его руководством были исполнены оформление знаменитого издания финского эпоса «Калевала», декорации к «Ревизору». Но в 30-е годы мастерская пустеет. Ученики покидают мастера. Подготовленная еще в 1930 г. в ГРМ выставка работ Филонова так и не открылась. Ей суждено было состояться лишь через 58 лет.

Ведущими становятся другие художники. Среди них главное место принадлежит Б.В. Иогансону (1893–1973), еще в 20-е годы написавшему такие произведения, как «Рабфак идет (Вузовцы)», «Советский суд», «Узловая железнодорожная станция в 1919 году» (все – 1928), представившему на выставке 1933 г. «15 лет РККА» картину «Допрос коммунистов», а на выставке 1937 г. «Индустрия социализма» – большое полотно «На старом уральском заводе» (ГТГ).

В обоих произведениях Иогансон стремится как будто бы следовать традициям, заложенным русскими художниками, прежде всего Репиным и Суриковым. И действительно, художник умеет изобразить «конфликтные ситуации», столкнуть характеры: при общем «благолепии» бесконечных «колхозных праздников» и бесчисленных изображениях «вождя, учителя и друга» это уже достоинство мастера. Оно сказывается прежде всего в композиционном решении. В «Допросе коммунистов» это столкновение двух разных сил, пленных и врагов, в «Урале Демидовском» (второе название картины «На старом уральском заводе») – рабочего и заводчика, взгляды которых по воле художника скрещиваются совсем как взгляды рыжебородого стрелца и Петра в суриковском «Утре стрелецкой казни». Сам процесс работы – Иогансон шел от описательности, дробности, многословия и перегруженности композиции к решению более лаконичному и строгому, где весь драматический конфликт строится на столкновении двух враждебных друг другу миров, – традиционен. Даже замена местоположения женской фигуры – в поисках более типичной ситуации – с первого плана в раннем варианте на мужскую – в окончательном («Допрос коммунистов») чем-то напоминает поиск решения Репиным в «Не ждали». Большие потенциальные колористические возможности проявлены в этих картинах, особенно в первой, где контрасты светотени, резкие вспышки густо-синего, коричнево-красного, белого усиливают настроение трагизма происходящего. Но в итоге – полный проигрыш. Художнику изменяет простой вкус, ибо он обращается к сатире, шаржу, столь неуместным в живописном произведении. Если уж коммунисты – то даже в руках

врага бесстрашно на него надвигающиеся; если «белогвардейцы» – то непременно истерики (вздернутое плечо, отвратительно красный затылок, поднятый хлыст и т. д.); если заводчик – то взгляд его ненавидящ, но и неуверен, если рабочий – то полон превосходства достоинства, гнева и внутренней силы. И все это нарочито, излишне, педалировано – и от этого теряет смысл и становится фальшью. (Хотя таких людей на самом деле и таких ситуаций было немало.) Как историко-революционные полотна Бродского, как портреты Ряжского, эти произведения Иогансона выразительно иллюстрируют развитие отечественного искусства и именно в этом смысле (а не традиционном), действительно, могут считаться «классикой советского искусства».



К. С. Мельников. Клуб им. И. В. Русакова в Москве. 1928

В 30-е годы много работает Дейнека. Лаконизм деталей, выразительность силуэта, сдержанный линейный и цветовой ритм – основные принципы его искусства. Бывшие «остовцы» остаются верны в целом своим традициям. Тематика становится разнообразнее: это жанр, портрет, пейзаж. Но что бы они ни писали, во всем проявляются приметы времени.

Для выставки «20 лет РККА» Дейнека написал одно из поэтичнейших и романтических произведений «Будущие летчики» (1938, ГТГ): три обнаженные мальчишеские фигуры (изображенные со спины), на берегу моря, глядящие на гидроплан в голубом небе, – будущие его покорители. Этот романтизм выражен и колоритом – сочетанием темно-синей воды, серо-голубого неба, солнечного света, заливающего набережную. Зрителю не видны лица мальчишек, но всем строем картины передано ощущение жажды жизни, душевной открытости. Много картин Дейнеки этих лет посвящено спорту. Многоликий мир Европы и Нового Света открылся в его акварелях, написанных им после поездки за границу в 1935 г.: «Тюильри», «Улица в Риме» и др., конечно, с «позиции» советского человека, у которого «собственная гордость».

Официально признанные художники создавали иллюзорный образ ликующей праздничной жизни 30-х годов, столь не соответствующий действительности. Так, ощущение новой строящейся жизни передает Ю. Пименов в картине «Новая Москва» (1937, ГТГ). Импрессионистские тенденции живо ощущаются в мгновении впечатления, умело переданного как бы от лица сидящей за рулем женщины, в богатстве света и воздуха, в динамичности композиции. В яркой праздничной гамме также подчеркивается образ новой Москвы.

В эти годы продолжают работать и такие замечательные художники, как Н. Крымов (1884–1958), А. Куприн, каждый из которых своими индивидуальными средствами создавал эпически-величавый образ Родины («Речка», 1929; «Летний день в Тарусе», 1939/40, Крымова; «Гиамская долина», 1937, Куприна. Все – ГТГ). Живописно щедр, романтичен многие крымские и среднерусские пейзажи А. Лентулова, полны жизни и его натюрморты («Натюрморт с капустой», 1940): поражаешься жизнерадостности многих произведений художников в эти страшные годы.

Все живописно-пластической структурой полотна стремился выразить дух современности,

напряженные ритмы новой жизни Г. Нисский, изображающий стоящие на рейде линкоры, летящие в морском просторе парусники, уходящие вдаль линии железнодорожных путей («На путях», 1933).

Можно сказать, что в сравнении с 20-ми годами в 30-е годы расширяются географические рамки пейзажа как жанра. Художники едут на Урал, в Сибирь, на Крайний Север, в Крым. Родина – эта огромная территория многонационального государства – дает богатые впечатления живописцам, в пейзажах которых превалирует одна идея: природа нашей страны, представленная мастерами во всей ее щедрости и прихотливой изменчивости освещения в разное время суток и года, – это не просто символ красоты родной земли, но и символ времени, она так или иначе обновляется трудом миллионов людей. Художники национальных республик с любовью запечатлевают приметы нового в своей стране. М. Сарьян пишет прекрасные пейзажи, портреты (архитектора А. Таманяна и поэта А. Исаакяна) и натюрморты. Зеленые долины, ослепительные снежные горы Армении, ее древние храмы и новые, вторгающиеся в ее суровые пейзажи стройки («Алавердский медеплавильный завод», 1935; «Сбор винограда», 1937; «Цветы и фрукты», 1939) великолепны, озарены ярким талантом прирожденного живописца, его поразительной декоративной щедростью. О новом облике Армении свидетельствуют пейзажи Г. Гюрджяна, Ф. Терлемезяна, образ новой Грузии дан в полотнах А. Цимакуридзе, В. Джапаридзе, Е. Ахвледиани.

Интенсивно развивается в 30-е годы портрет. П.П. Кончаловский написал целую серию прекрасных портретов деятелей культуры: «В. Софроницкий за роялем» (1932), портреты С. Прокофьева (1934), В. Мейерхольда (1938). В последнем, как всегда у Кончаловского, цвет открытый, звонкий, но он дан в контрасте с напряженным взглядом Мейерхольда и его позой, что вносит в образ нечто тревожащее (что и неудивительно: до его ареста, и гибели осталось немного дней).

После почти 15-летнего молчания с рядом портретов советской интеллигенции выступил М. Нестеров (портреты художников П.Д. и А.Д. Кориных, 1930; И.П. Павлова, 1935; хирурга Юдина, 1935; В. И. Мухиной, 1940. Все – ГТГ). Кого бы ни изображал Нестеров, будь то Павлов с его молодым задором, волевой, собранный, одухотворенный, лаконичный и выразительный жест рук которого лишь резче подчеркивает его неумную, динамичную, «взрывчатую» натуру; скульптор Шадр, стоящий в сосредоточенном раздумье у гигантского мраморного торса; хирург ли Юдин или художница Кругликова, – он прежде всего подчеркивает, что люди эти – творцы, и смысл их жизни – в творческих исканиях в искусстве или в науке. В портретах Нестерова есть классическая мера, простота и ясность, они исполнены в лучших традициях русской живописи, прежде всего В.А. Серова. По пути Нестерова в портрете идет его ученик П.Д. Корин (1892–1971), он также подчеркивает интеллект, внутреннюю сложность человека, но манера письма его иная, форма жестче, четче, силуэт острее, рисунок экспрессивнее, колорит суровее.

Интерес к творческой интеллигенции еще в 20-е годы проявляет и грузинская художница К. Магалашвили (портреты скульптора Я. Николадзе, 1922, живописца Елены Ахвледиани, 1924, пианистки И. Орбелиани, 1925). В 1941 г. она пишет портрет пианистки В. Куфтиной. Азербайджанский художник С. Салам-заде избирает своей темой облик человека труда (портрет хлопкоробки Мании Керимовой, 1938).



Н. П. Крымов. Зимой в провинции. 1933. ГТГ



*М. Нестеров. Портрет художницы
Е. С. Крутливковой. 1939. ГРМ*

30-е годы были определенным этапом в развитии всех видов монументального искусства. Открытие Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, канала имени Москвы, строительство метрополитена в столице, клубов, дворцов культуры, театров, санаториев и пр., участие советских художников в международных выставках вызвало к жизни многие произведения монументальной скульптуры, монументальной живописи, декоративно-прикладного искусства. Художники Москвы, Ленинграда, других городов РСФСР и национальных республик, сохранившие и творчески переработавшие традиции и формы национального искусства, считали главными проблемы синтеза искусств. В монументальной живописи ведущее место принадлежит А.А. Дейнеке, Е.Е. Лансере. Последний сложился как художник еще до революции. В 30-е годы он исполняет росписи в Харькове, Тбилиси. Роспись ресторана Казанского вокзала в Москве посвящена дружбе и единению народов, рассказывает о природных богатствах страны; живопись ресторана гостиницы «Москва» основана на традициях итальянской иллюзорной плафонной живописи, прежде всего венецианца Тьеполо.

Монументальной живописью в эти же годы занимались также В. Фаворский, А. Гончаров, Л. Бруни. В росписи Дома моделей в Москве (граффито, 1935, не сохр.) Фаворский добился синтеза архитектуры и живописи, работа эта оказала огромное влияние на его учеников.

В скульптуре много работали и старые мастера, заявившие о себе еще в первые годы советской власти,

и молодые. Следует отметить, что в 30-е годы во всех видах и жанрах скульптуры – в портрете, статуарной композиции, рельефе – стало заметно тяготение к идеализации натуры. Особенно это сказалось в монументальной скульптуре, представленной в конкурсах на многочисленные памятники. Знаменательно, что в конкурсе на памятник Чапаеву (для города Самары) и Шевченко (для Харькова) победителем оказался М. Манизер, продолжатель академической школы русской скульптуры с ее тяготением к повествовательности и идеализации. В памятнике Шевченко Манизер представил поэта прежде всего борцом, обличителем самодержавия. Эта идея усилена тем, что его фигура противопоставляется печальный образ батрачки, условно названный позже именем героини его поэмы «Катерина» (одна из 16 фигур, олицетворяющих «этапы борьбы украинского народа за свое освобождение»). Памятник рассчитан на круговой обзор и поставлен у входа в парк (автор постамента арх. И. Лангбард). В 1936–1939 гг. Манизер исполняет (вместе с учениками) ряд статуй для станции Московского метрополитена «Площадь Революции». Эту работу вряд ли можно назвать удачной, что усугублялось тем, что ограниченность пространства, низкие арки препятствовали органическому синтезу архитектуры и скульптуры.



М. А. Асламазян. Армянка. 1940.
Цв. литография

В скульптуре лирического плана, искусно моделированной, глубоко поэтичной, продолжает работать А. Т. Матвеев. Замечательные портретные произведения создает Я. Николадзе (портрет Г. Табидзе, 1939; бюст И. Чавчавадзе, 1938). Тонко-психологические или острохарактерные образы – в портретной скульптуре С. Лебедевой (портрет В. Чкалова, этюд, бронза, 1937). На самостоятельный творческий путь вступают в эти годы молодые скульпторы. Для них также первостепенными являются проблемы синтеза скульптуры и архитектуры.

Большое значение для развития советской монументальной скульптуры имело участие СССР в международной выставке «Искусство, техника и современная жизнь», устроенной в Париже. Советский павильон был построен по проекту Б.М. Иофана. Скульптурную группу для него сделала В.И. Мухина. Еще в 1922–1923 гг. по плану монументальной пропаганды она исполнила полную страстного, бурного движения фигуру, олицетворяющую «пламя революции». В 1927 г. ею создана станковая скульптура крестьянки, утяжеленные и крепко сбитые объемы, лаконичная, выразительная пластика которой свидетельствуют о постоянном интересе к монументальному обобщенному образу. В портретах 30-х годов она нашла вполне современный язык реалистической скульптуры, основанной на классических образцах. Но более всего мастера интересуют принципы синтеза архитектуры и скульптуры. Одно из оригинальных решений и дала Мухина в работе для Международной выставки. Здание Иофана завершалось гигантским, поднятым на 33 м ввысь пилоном, который совершенно органично венчала скульптурная группа «Рабочий и колхозница» (1937, бывш. ВДНХ). Они держат в вытянутых вверх руках серп и молот. Трудно было найти более цельное, емкое решение этой темы, чем нашла Мухина. От скульптурной группы исходит могучее движение, которое создает стремительный порыв фигур вперед и вверх. Экспрессивно трактованы складки одежд и шарфа. Легкость, серебристый блеск нержавеющей стали, в которой выполнена скульптура, еще более усиливают динамическое впечатление. Скульптор-новатор Мухина сумела воплотить в этом произведении идеал целой эпохи. Совместная работа Мухиной с архитектором Иофаном привела к художественному единству простой, конструктивно-целостной

архитектуры и пластически богатых, лаконичных, завершенных скульптурных форм. Причем роль скульптуры здесь превалирующая. Здание, облицованное мрамором с тягами из нержавеющей стали, по сути, лишь постамент для нее, скульптура естественно завершила вертикальные архитектурные ритмы, придала зданию архитектурно-скульптурную завершенность. Это один из самых выразительных памятников, исполненный в соответствии с некогда задуманным «планом монументальной пропаганды». Поставленный сейчас на низкий постамент, он потерял всю свою монументальность.



*А. Т. Матвеев. Автопортрет. Бронза.
1939. ГРМ*

В эти годы скульптор много работает в декоративной скульптуре, а также завершает работу Шадра над начатым им в 30-е годы памятником А.М. Горькому (установлен в Москве перед Белорусским вокзалом в 1951 г.).

В 30-е годы интересно развивается анималистическая скульптура, где несомненно выделяются имена двух мастеров – В. Ватагина, прекрасно знающего не только особенности, но и психологию животных, много работающего в дереве («Гималайский медведь», 1925) и бронзе («Тигр», 1925), и И. Ефимова, исполнявшего свои произведения в самых разных материалах более обобщенно, декоративно, чем Ватагин, и наделяющего зверя чертами антропоморфизма («Кошка с шаром», 1935, фарфор; «Петух», 1932, кованая медь). Драгоценнейшая часть творчества обоих – их рисунки.

В графике этих лет ведущее место продолжают занимать иллюстраторы книги. В.А. Фаворский, который и сам работает очень интенсивно (гравюры на дереве к «Слову о полку Игореве», к «Vita Nova» Данте, к «Гамлету» Шекспира), возглавляет целую школу графиков. А. Гончаров с высокопрофессиональными, глубоко проникновенными иллюстрациями к Смоллетту и Шекспиру заслуживает особого внимания в ряду его учеников. В целом, однако, гравюра на дереве оттесняется на второй план литографией, а также рисунком – углем и черной акварелью.



В. А. Фаворский. Иллюстрация к трагедии А. С. Пушкина «Дон Жуан».
Гравюра на дереве



Е. А. Кибрик. Кола Брюньон. Цв. литография.
1936

В 30-е годы в искусство ксилографии новую ноту вносит ленинградская школа, в которой больше изящества, идущего еще от «мирискуснических» традиций. Это работы Л. Хижинского, начавшего творческий путь на Украине, Г. Елифанова, Н. Фандерфлита, С. Мочалова, рано умершего Н. Алексева. Мастерами станковой графики, певцами элегического акварельного пейзажа были В. Пакулин и Н. Тырса, ритмы нового, индустриального Ленинграда запечатлевают акварели Н. Лапшина. С середины 30-х годов почти исключительно в технике офорта и литографии работает Г. Верейский (более 50 раз изобразил он актера В. П. Ершова, добиваясь глубины психологической характеристики). В самых разных техниках и жанрах работал блестящий рисовальщик К. Рудаков (иллюстрации к Золя и Мопассану, станковые графические изображения жизни Западной Европы, портреты современников,

например портрет художницы И.К. Колесовой, акв., 1936).

Плеяда молодых графиков выступает с иллюстрациями к русской и советской классике. Д. Шмаринов, ученик Д. Кардовского, Делает полные сурового, трагического чувства иллюстрации к «Преступлению и наказанию» Достоевского (1935–1936), изящные и простые рисунки к «Повестям Белкина» (1937), серию рисунков к «Петру I» А. Толстого (1940), иллюстрации к «Герою нашего времени» М.Ю. Лермонтова (1939–1940). Рисунки к «Петру I», по сути, целые исторические композиции с яркими характерами, с прекрасной передачей в эскизной манере самого духа петровской эпохи. Шмаринов обошел многие бытовые подробности, чтобы придать серии высокий эпический стиль.

Е.А. Кибрик (1906–1978) исполняет полные пленительной простоты и тонкого ощущения галльского духа литографии к «Кола Брюньону» (1936), восхитившие самого автора произведения – Романа Роллана; героические иллюстрации к «Легенде об Уленшпигеле» Шарля де Костера (1938). Позднее Кибрик писал: «Всю жизнь я стремился воплотить один образ. Это образ доброго, смелого, веселого человека. Он любит жизнь и людей. Он борется со злом. Ему хочется подражать. Этот образ выступал в моем творчестве то в лице бургундца, то фламандца, то украинца, то русского» (Кибрик Е. Об искусстве и художниках. М., 1961. С. 15).

С.В. Герасимов в черных акварелях создает темпераментные и сильные характеры героев «Дела Артамоновых» А.М. Горького (1938–1939); Кукрыниксы (союз трех художников – М.В. Куприянова, П.Н. Крылова, Н.А. Соколова), еще в 20-е годы заявившие о себе как художники-сатирики, иллюстрируют в основном сатирические произведения (иллюстрации к «Господам Головлевым» М.Е. Салтыкова-Щедрина) или отдельные (сатирические) эпизоды в литературных сочинениях (иллюстрации к «Климу Самгину»). Ленинградские художники К.И. Рудаков, Н.А. Тырса работают над западной и русской классикой, В.В. Лебедев и Е.И. Чарушин – над детской литературой, сохраняя каждый свое творческое лицо. Вокруг Детгиза во главе с В. Лебедевым организовалась целая группа замечательных ленинградских графиков высокой культуры: Ю. Васнецов, В. Курдов, В. Конашевич и многие другие.



Г. Епифанов. Утро. Из серии «Ростов Великий»



Ж. Рудаков. Портрет художницы
И. К. Колесовой. Акв. 1936

100-летие со дня смерти Пушкина в 1937 г. вызвало к жизни целую «пушкиниану» (рисунки и акварели Н. Ульянова, посвященные пушкинским местам, серии Л. Хижинского, литографии П. Шиллинговского). «Какое великое счастье, что у России есть Пушкин. Всю нашу жизнь он сияет над нами, как незаходящее солнце!» – писал позже незаурядный график, мастер острого рисунка Н. Кузьмин, иллюстрировавший «Евгения Онегина» в «пушкинской манере» (*Кузьмин Н. Штрих и слово. М., 1966. С. 50*).

Интерес к национальной классической литературе повсеместен. Широкую известность обрели иллюстрации С. Кобуладзе к поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» (1935–1937). Возвышенная приподнятость героических характеров достигается чеканностью пластической формы, выверенностью композиции, почти скульптурной осязательностью в передаче антуража, отбором главного в нем. Цикл гуашей, посвященных Давиду Сасунскому, исполнил Е. Кочар (1939).

Искусство в 1941–1945 гг.

С началом Великой Отечественной войны художники принимают самое активное участие в борьбе с врагом. Часть из них ушли сражаться на фронт, другие – в партизанские отряды и народное ополчение. Между боями они успевали выпускать газеты, плакаты, карикатуры. В тылу художники были пропагандистами, устраивали выставки, они превратили искусство в оружие против врага – не менее опасное, чем настоящее. В течение войны было организовано много выставок, среди них две всесоюзные («Великая Отечественная война» и «Героический фронт и тыл») и 12 республиканских. В зажатом в кольцо блокады Ленинграде художники выпускали журнал литографических эстампов «Боевой карандаш» и вместе со всеми ленинградцами показали всему миру беспримерное мужество и силу духа.

Как и в годы революции, первое место в графике военных лет занимал плакат. Причем явственно прослеживаются два этапа в его развитии. В первые два года войны плакат имел драматическое, даже трагическое звучание. Уже 22 июня появился плакат Кукрыниксов «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!». Он обрушивал народную ненависть на вторгшегося противника, требовал возмездия, призывал к защите Родины. Главной была мысль об отпоре врагу, и она была выражена суровым, лаконичным изобразительным языком, независимо от творческих индивидуальностей. Широко использовались отечественные традиции. Так, «Родина-мать зовет!» И. Тоидзе (1941) с аллегорической женской фигурой на фоне штыков, держащей в руках текст военной присяги, и по композиции, и по цвету (красное, черное, белое) перекликается с мооровским «Ты записался добровольцем?». Призывом к мщению звучал плакат В.Г. Корецкого «Воин Красной Армии, спаси!» (1942), в котором также использованы традиции революционных лет – фотомонтаж, как это делал А. Родченко. Не было не только ни одного бойца, но, кажется, ни одного человека вообще, кого бы не пронзила трагическая сила этого образа женщины, в ужасе прижавшей к себе ребенка, на которого направлен штык со свастикой. Плакат стал как бы клятвой каждого бойца. Нередко художники прибегали к образам наших героических предков (Кукрыниксы «Бьемся мы здорово, колем отчаянно, внуки Суворова, дети Чапаева», 1941). «Освободи», «Отомсти!» –

взывают с плакатных листов изображения детей и стариков.

На втором этапе, после перелома в ходе войны, меняется и настроение, и образ плаката. В.С. Иванов изображает солдата на фоне переправы через Днепр, пьющего воду из каски: «Пьем воду родного Днепра. Будем пить из Прута, Немана и Буга!» (1943). Оптимизмом, народным юмором проникнут плакат Л. Голованова «Дойдем до Берлина!» (1944), образ героя которого близок Василию Теркину.

С первых дней войны по примеру «Окон РОСТА» начинают выходить «Окна ТАСС». Создаваемые вручную – нанесением красок на бумагу через трафарет – в яркой, броской цветовой гамме они мгновенно откликнулись на все важнейшие военные и политические события. Из мастеров старшего поколения в «Окнах ТАСС» сотрудничали М. Черемных, Б. Ефимов, Кукрыниксы, которые также много работали в журнально-газетной карикатуре. Весь мир обошла их знаменитая карикатура «Потеряла я колечко... (а в колечке 22 дивизии)» – на разгром немцев под Сталинградом (1943). Политуправлением Западного фронта выпускался специальный журнал «Фронт юмор». Его художественным руководителем до 1942 г. был Н. Радлов, а с 1942 г. до конца войны – В. Горяев. В. Лебедев делал рисунки к стихам С.Я. Маршака.

Наподобие ленинградского «Боевого карандаша» грузинские художники стали издавать серии небольших агитационных листов под названием «Штыком и пером», в которых большую роль играл литературный текст. В этом издании участвовали среди художников Л.Д. Гудиашвили, среди поэтов – Табидзе. Подобные агитационные листовки исполнялись украинскими художниками и забрасывались на оккупированную территорию. Грузинская и украинская агитационная графика имеет в основном героический и драматический оттенок, в сатирическом ключе работали по сложившейся еще до войны традиции азербайджанские художники.

В годы войны появились значительные произведения станковой графики, причем многообразие впечатлений породило многообразие форм. Это и быстрые документально-точные фронтовые зарисовки, разные по технике, стилю и художественному уровню. Это и портретные рисунки бойцов, партизан, моряков, санитарок, командиров – богатейшая летопись войны, впоследствии переведенная частично в гравюру (литографии Верейского, гравюры С. Кобуладзе, акварели А. Фонвизина, рисунки М. Сарьяна и т. д.). Это и пейзажи войны, среди которых особое место занимают изображения блокадного Ленинграда (гуаши Я. Николаева и М. Платунова, акварели и пастели Е. Белухи и С. Бойма и пр.). Наконец, это целые серии графических листов на одну тему. Так появилась графическая серия Д. Шмаринова «Не забудем, не простим!» (уголь, черная акварель, 1942), возникшая из зарисовок, которые он делал в только что освобожденных городах и деревнях, но окончательно завершенная уже после войны: пожарища, пепелища, плачущие над телами убитых матери и вдовы – все сплывало в трагический художественный образ.



В. Г. Корецкий. Воин Красной Армии спаси! Плакат. 1942

Совсем иные по духу серии Л.В. Сойфертиса «Севастополь» (1941–1942), «Крым» (1942–1943), «Кавказ» (1943–1944). Сойфертис изображает не трагические стороны войны, а только быт, будни войны, которые ему, черноморскому моряку, были хорошо знакомы. Исполненные черной акварелью, изящные

рисунки Сойфертиса полны юмора, острой наблюдательности. Сделанные правдиво, но в ином ключе, чем шмариновские, они прославляют героизм советских людей. Лист «Некогда!» (1941), например, изображает моряка, опершегося на афишную тумбу, которому в короткую передышку между боями сразу двое мальчишек ловко чистят сапоги.

«Ленинград в дни блокады и освобождения» – так называется серия более чем из трех десятков автолитографий А.Ф. Пахомова (1908–1973), которую он начал в 1941 г. и завершил уже после войны. Пахомов сам пережил блокаду, и его листы полны трагического чувства, но и восхищения перед мужеством и волей соотечественников. Весь мир обошел его лист «На Неву за водой», изображающий закутаных девочек, с огромными глазами, добывающих последними усилиями воду из Невы.

Особое место в военной графике занимает историческая тема. В ней раскрывается наше прошлое, жизнь наших предков (гравюры В. Фаворского, А. Гончарова, И. Билибина). Представлены также архитектурные пейзажи прошлого.

В живописи военных лет тоже были свои этапы. В начале войны – в основном фиксация увиденного, не претендующая на обобщение, почти торопливая «живописная зарисовка». Художники писали по живым впечатлениям, а в них недостатка не было. Не всегда удавалось задуманное, картинам не хватало глубины в раскрытии темы, силы обобщения. Но всегда была большая искренность, страстность, восхищение людьми, стойко выдерживающими нечеловеческие испытания, прямота и честность художественного видения, желание быть предельно добросовестным и точным.



Л. Голованов. Дойдем до Берлина!
Плакат. 1944

Быстрота зоркого наброска, этюда не исключала серьезности и глубины мысли. Этюды художников, оказавшихся в блокадном Ленинграде, – В. Пакулина, Н. Рутковского, В. Раевской, Н. Тимкова и др. – это бесценнейшие живописные документы и по сей день (Я. Николаев «За хлебом», 1943; В. Пакулин «Набережная Невы. Зима», 1942). В годы Великой Отечественной войны выдвинулось много молодых художников, они сами были участниками боев под Москвой, великой битвы за Сталинград, они форсировали Вислу и Эльбу и брали штурмом Берлин.

Конечно, в первую очередь развивается портрет, потому что художники были потрясены мужеством, нравственной высотой и благородством духа наших людей. Сначала это были предельно скромные портреты, лишь фиксирующие черты человека военной години, – белорусских партизан Ф. Модорова и воинов Красной Армии В. Яковлева, портреты тех, кто боролся за победу над фашизмом в тылу, целая серия автопортретов. Обыкновенных людей, вынужденных взяться за оружие, проявивших в этой борьбе лучшие человеческие качества, стремились запечатлеть художники. Позже появились парадные, торжественные, иногда даже патетические изображения, как, например, портрет маршала Г. К. Жукова работы П. Корина (1945).

В этом жанре в годы войны много работает П. Кончаловский. Он создает оптимистические, жизнелюбивые характеры в своей обычной декоративной, насыщенной цветом манере. Но в Автопортрете 1943 г., хотя он и исполнен в соответствии с привычными художнику приемами, хочется

отметить особую пронизательность взгляда на полном тяжелого раздумья лице, как бы отвечающем самому нелегкому времени, которое переживает вся страна. Замечательно тонкий по настроению портрет известного искусствоведа Н.Н. Пунина пишет В.М. Орешников (1944).



*А. Ф. Пахомов. Девушки МПВО
на уборке снега. Зима 1942/43 г.*

Особой значительностью, монументальностью образа отличаются написанные в годы войны М. Сарьяном портреты интеллигенции (академик И.А. Орбели, 1943; композитор А. И. Хачатурян, 1944; поэт и переводчик М. Лозинский, 1944; писательница М. Шагинян, 1944, и др.).

В годы войны Сарьян занимался также и пейзажем, и натюрмортом. Следует отметить один особенный натюрморт, названный им «Армянам-бойцам, участникам Отечественной войны» (1945), изображающий плоды и цветы Армении: как дар и благодарность воюющим и побеждающим, и как память погибшим далеко от родины, и как надежду на будущую мирную жизнь.

В 1941–1945 гг. развивается и бытовой, и пейзажный жанр, но они всегда так или иначе связаны с войной. Выдающееся место в формировании и того, и другого в военные годы принадлежит А. Пластову. Оба жанра как бы объединены в его картине «Фашист пролетел» (1942): молодые березы, серое небо, далекие, знакомые каждому из нас поля. На фоне этого мирного осеннего пейзажа еще более чудовищным кажется злодеяние фашистского летчика, убившего мальчика-пастушка и коров, которых он пас. Говорят, зрители застывали перед этой картиной, когда она была экспонирована на выставке «Великая Отечественная война» в 1942 г. Кисти Пластова принадлежат также очень яркие, проникновенные пейзажи нашей родины. В последний год войны А. Пластов написал прекрасную картину «Жатва» (1945, ГТГ): серьезные и усталые старик и дети обедают у сжатых снопов – те, кто остался в тылу и кто кормил бойцов. Живопись Пластова сочная, манера письма широкая, щедрая, в пейзаже нет той скорбной, щемящей ноты, которая звучит в предыдущей картине.

В жанре пейзажа в военные годы работают и старейшие мастера (В. Бакшеев, В. Бялыницкий-Бируля, Н. Крымов, А. Куприн, И. Грабарь, П. Петровичев и др.), и более молодые, вроде Г. Нисского, создавшего несколько экспрессивных, очень выразительных полотен. Среди них «На защиту Москвы. Ленинградское шоссе» (1942). Выставки пейзажистов в годы войны говорят об осмыслении ими пейзажа в новом образе, принадлежащем суровому военному времени. Так, эти годы сохранили и почти документальные пейзажи, ставшие со временем историческим жанром, как «Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года» К.Ф. Юона (1942), запечатлевший тот памятный для всех советских людей день, когда бойцы прямо с заснеженной площади шли в сражение – и почти все погибли.

Лаконизм, простота изобразительных средств, но и досадная прямолинейность отличают сюжетные картины 1941–1942 гг. Характерна в этом отношении картина Сергея Герасимова «Мать партизана» (1943), получившая высокую оценку современников скорее в связи с актуальностью темы, чем за художественные достоинства. Герасимов развивает «конфликтную линию» вслед за Иогансоном, но делает это еще более иллюстративно.

Женская фигура читается светлым пятном на темном фоне, тогда как фигура допрашивающего ее фашиста выступает темным пятном на светлом, и это должно, по мысли автора, звучать символически: женщина, как бы вросшая в родную землю, но и как монумент возвышающаяся над дымом пожарища, воплощает собой силу народной боли, страдания и непобедимости. Это выражено вполне ясно, лаконично, но и иллюстративно «литературно». Фигура пытаемого сына кажется уж совершенно излишней. И так мысль ясна и предельно понятна.



Е. Лансере.

Из серии «Полтавская победа». 1942. ГТГ

Не лишена определенной плакатности, столь чуждой искусству живописи, и картина А.А. Дейнеки «Оборона Севастополя» (1942), созданная в дни, когда шел «бой... святой и правый, смертный бой не ради славы, ради жизни на земле». В самой теме причина огромного эмоционального воздействия картины. Хотя зрителю известно, что Севастополь был оставлен нашими войсками, но эти сражающиеся насмерть матросы воспринимаются как победители. В итоге они и стали ими. Страшное напряжение боя Дейнека передает не иллюзорными деталями, реалиями обстановки, а определенными, чисто живописными приемами, гиперболизацией. Срезая ряд штыков краем картины, художник создает впечатление лавины вражеских войск, хотя изображает лишь небольшую группу фашистов, рвущихся к берегу, движения фигур нарочито стремительны, ракурсы резки. Ожесточение боя «святого и правого» передано прежде всего колоритом. Блузы моряков ослепительно белые, их фигуры читаются на темном фоне, фигуры немцев – темные на светлом фоне. Справедливо замечено, что лица моряков открыты зрителю, мы видим их выражение, как, например, лицо моряка на переднем плане, готовящегося бросить во врага связку гранат. Его фигура – символ яростной битвы. Лиц врагов мы не видим. При одном колористическом приеме в картине нет той прямолинейности, которая есть в «Матери партизана».



А. А. Дейнека. Оборона Севастополя. 1942. ГРМ

Не только колорит, но и композиция построена на контрасте. На втором плане смертельно раненому моряку противопоставлена фигура убитого немца. Третий план – штыковой бой, где бойцы сошлись в последней смертельной схватке. Героическое содержание Дейнека раскрывает через главное, игнорируя второстепенные детали. Плакатно-литературным, но и напряженно-экспрессивным художественным языком создается образ жестокой битвы.

Дейнеке принадлежит и главная роль в утверждении нового, военного пейзажа, отмеченного острым ощущением времени («Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года»). Названный пейзаж, изображающий пустынные московские улицы, перегороженные надолбами и стальными «ежами», передает незабываемую атмосферу тех грозных дней, когда враг рвался к Москве и был у ее порога.



Кукрыниксы. Бегство немцев из Новгорода. 1944—1946. ГРМ

Знаменательно, что дух войны, пронизанность одной мыслью – о войне – передается художниками иногда в характере простой жанровой картины. Так, Б. Неменский изобразил женщину, сидящую над спящими бойцами, и назвал свое произведение «Мать» (1945): она может быть и матерью, охраняющей сон своих собственных сыновей-солдат, но это и обобщенный образ всех матерей тех воинов, что сражаются с врагом.

Неменский был одним из первых, кто в те трудные для искусства годы решительно отказался от патетической героизации. Через обыкновенное, а не исключительное изображает он повседневный подвиг народа в этой самой кровопролитной из всех бывших на земле войн. В программном, по сути, произведении выражена новаторская роль художника.

В последние годы войны одно из лучших своих живописных произведений создали Кукрыниксы, обратившись к образу древности – Софии Новгородской как символу непобедимости русской земли («Бегство фашистов из Новгорода», 1944–1946). На фоне израненного снарядами величественного фасада собора жалкими кажутся суетящиеся поджигатели, и вызывает к мщению гряда искореженных обломков памятника «Тысячелетие России». Художественные недостатки этой картины искупаются ее искренностью и подлинным драматизмом.

В исторической живописи появляются образы героев славного прошлого нашей Родины, вдохновлявшие советских воинов на борьбу с врагом, напоминавшие о неизбежности гибели, бесславною конце завоевателей. Так, центральную часть триптиха П. Корина занимает фигура Александра Невского, в рост, в доспехах, с мечом в руке на фоне Волхова, Софийского собора и стяга с изображением «Нерукотворного Спаса» (1942–1943, ГТГ). Позже художник скажет: «Я писал его в суровые годы войны, писал непокоренный гордый дух нашего народа, который «в судный час своего бытия» встал во весь свой гигантский рост». Главное для Корина не археологическая достоверность исторических деталей, а

раскрытие духовной сущности героя, его целеустремленности, не ведающей преград на пути к победе. Правая и левая части триптиха – «Северная баллада» и «Старинный сказ» – это картины о мужественном и душевно стойком русском человеке. Но они явно слабее центральной части, справедливо замечено, что им вредит и известная «зашифрованность» сюжета. Живописно-пластическое решение характерно для Корина: формы предельно обобщены, пластика фигуры жесткая, контур графичен, колорит построен на локальных, контрастных сочетаниях.

В историческом жанре много работает старейший художник Е.Е. Лансере. Н. Ульянов пишет картину о войне 1812 г. («Лористон в ставке Кутузова», 1945). Но в историческом жанре военных лет, особенно к концу войны, так же, как и в других, намечаются изменения: картины становятся сложнее, тяготеют к многофигурности, так сказать, «разработанной драматургии». Стоит сравнить в этом смысле уже упоминавшуюся лаконичную, величественную композицию «Александра Невского» с полотном А. П. Бубнова (1908–1964) «Утро на Куликовом поле» (1943–1947) или с картиной М. Авилова «Поединок Пересвета с Челубеем» (1943), чтобы понять, что «народность» в историческом полотне достигается отнюдь не количеством изображаемых лиц.

Монументальная живопись, конечно, имела немного возможностей в годы войны. Но даже и в это время тяжелейших испытаний искусство «вечных материалов», фрески и мозаики, продолжало свое существование и развитие. Знаменательно, что в блокадном Ленинграде в мозаичной мастерской Академии художеств набираются мозаики для метро по картонам Дейнеки.

Несмотря на более сложные условия труда ваятеля в сравнении с живописцем и графиком (нужны особые приспособления для работы, более дорогие материалы и т. д.), советские скульпторы с первых дней войны активно работали, участвовали и в передвижных выставках 1941 г., и в выставках «Великая Отечественная война» (1942), «Героический фронт и тыл» (1944) и пр.

В скульптуре военных лет даже явственнее, чем в живописи, ошутим приоритет портретного жанра. Скульпторы стремятся прежде всего запечатлеть образ героя войны, сделать его правдивым, лишенным внешнего эффекта. Совсем не «героически-вдохновенно» лицо летчика – полковника И.Л. Хижняка, под шквальным огнем спасшего эшелон боеприпасов, или отмеченное шрамами лицо полковника Б.А. Юсупова, выдержавшего поединок с вражескими танками, в бюстах В. Мухиной (оба – гипс, 1942). «Наша Отечественная война, – писала В.И. Мухина, – родила такое количество новых героев, дала пример такого яркого и необычайного героизма, что создание героического портрета не может не увлекать художника. Русские богатыри старинного нашего эпоса опять воскресают в советском человеке и эпические образы живут с ним и среди нас...»

Композиция ее портретов проста и ясна, как и четкая пластическая лепка. Главное в лице акцентировано богатой светотеневой игрой. Так, сгущаются тени в нижней части лица Хижняка, на щеках, на скулах, усиливая сосредоточенность, суровость и цельность образа. Никаких лишних деталей, даже изображение боевого ордена вынесено на подставку. Более драматическая характеристика дана в портрете Н.Н. Бурденко (гипс, 1943), она построена на контрасте внутренней эмоциональности и сдерживающей ее железной воли. Эти портреты Мухиной счастливо выделяются своей простотой и искренностью на фоне будущих ложно-героических помпезных решений, свойственных столь многим мастерам, особенно послевоенного времени. Но и у самой Мухиной есть такие работы в эту же военную пору, в которых она как будто стремится обобщить свои наблюдения, создать некий собирательный образ многих патриотов, сражавшихся с фашистами, но впадает при этом в слащавую идеализацию, как, например, в «Партизанке» (гипс, 1942), этом «образе гнева и непримиримости к врагу», «русской Нике», как ее, тем не менее, называли в те годы.



*В. И. Мухина. Портрет полковника
И. Л. Хижняка. 1942. ГТГ*

Большую роль сыграли опыты Мухиной с различными современными материалами, которые она совмещает в одном произведении, используя их разнообразную фактуру и, главное, разный цвет (портрет Х. Джексона, алюминий, цв. медь и пр., 1945). Художник как бы заново открыла возможности использования цвета в скульптуре, хотя они и известны человечеству с древнейших времен. Важны также и опыты Мухиной в стекле, использование ею стекла в скульптуре.

В ином ключе, в иных приемах, с совершенно иным подходом к модели работает в годы войны С. Лебедева, создавая не менее значительные образы. Ее аналитический строй ума, вдумчивость позволяют ей передать напряженность внутренней жизни модели, высокий интеллект, оттенки душевного состояния, как в бюсте А.Т. Твардовского, военного корреспондента в те годы (гипс, 1943). Легким наклоном головы, противопоставленным в движении развороту плеч, скульптор умело, но не прямолинейно акцентирует силу его характера, позволившего ему отстаивать позиции поэта и гражданина до конца своих дней.

В скульптуре так называемых малых форм, статуэтки, получившей развитие в основном после войны, Лебедева оставляет незабываемо-острые, поэтические образы («Сидящий Татлин», гипс, 1943–1944).

Над образами воинов работают скульпторы всех республик и национальных школ (А. Саркисян – в Армении, Я. Николадзе, Н. Канделаки – в Грузии и т. д.). Среди этих работ выделяется необычайностью композиции образ Н.Ф. Гастелло белорусского скульптора А. Бембеля (бронза, 1943): треугольник полуфигуры с взметенной вверх рукой на блоке подставки – в этой композиции художник запечатлел трагический и величественный момент броски горящей машины на вражеский эшелон. В осажденном Ленинграде работает старейший скульптор В. Лишев, ученица Матвеева В. Исаева.



*Е. В. Вучетич. Портрет генерала
И. Д. Черняховского. 1945. ГТГ*

Со временем, как и в живописи, в скульптурном портрете над индивидуально-конкретным берет верх идеальное, возвышенно-героическое, нередко откровенно-идеализированное. В таком ключе делает портреты героев Советского Союза Н.В. Томский, еще более эффектно-романтическое начало

подчеркнуто в портретах Е.В. Вучетича, достаточно сравнить портреты генерала армии И.Д. Черняховского обоих мастеров.

Во время войны не было возможности сооружать памятники. Но именно в дни войны у многих скульпторов рождаются новые замыслы и проекты. Так, Мухина работает над памятником П.И. Чайковскому (поставлен около Московской консерватории уже в 1954 г., арх. А. Заварзин). Еще в 1943 г. был задуман и сразу после окончания войны, в 1946 г., в Вязме сооружен исполненный Е. Вучетичем памятник генерал-майору М.Г. Ефремову, погибшему здесь в первый год войны. Композиция памятника состоит из пяти фигур: в центре ее генерал Ефремов, продолжающий сражаться смертельно раненым, когда его и оставшихся в живых бойцов со всех сторон окружили враги. В этом образе скульптор не избег элементов повествовательности и иллюстративности, но правдивость, искренность, даже страстность в передаче атмосферы последнего боя, в котором люди проявляют столько мужества, определяют художественное значение этого памятника.

Вучетичем же исполнена после войны (1945–1949) знаменитая 13-метровая бронзовая фигура солдата с ребенком на одной руке и с опущенным мечом в другой для грандиозного мемориала «Советскому воину-освободителю» в Трептов-парке в Берлине (арх. Я.Б. Белопольский и др.). Пространственная архитектурно-скульптурная композиция в парковой планировке включает две аллеи и партер с захоронениями, завершающийся курганом с мавзолеем. У начала аллеи, ведущих к кургану, поставлена фигура Матери-Родины из серого гранита на постаменте из полированного красного гранита. Из этого же материала исполнены знамена с бронзовыми фигурами коленапреклоненных воинов на пропилях. Мавзолеем венчает фигура воина с ребенком на руках – центральная фигура мемориала. Появление подобного монумента сразу после войны было закономерным: оно отражало роль нашего государства в победе над фашизмом.



*С. Лебедева. Бюст А. Т. Твардовского.
Гипс. 1943*

В 1941–1945 гг., в годы великой битвы с фашизмом, художниками было создано немало произведений, в которых они и выразили всю трагедию войны, и прославили подвиг победившего народа.

Искусство середины 40-х – конца 50-х годов

Художественная жизнь в эти годы необычайно активна. Местные передвижные, городские, республиканские, межреспубликанские выставки перемежаются со всесоюзными, обычно приуроченными к знаменательным датам. Например, в 1947 г. всесоюзная выставка проходила в залах Третьяковской галереи.

Следует помнить, однако, что в послевоенные годы продолжался процесс нарушения общественных норм жизни, демократических свобод. Культ Сталина расцвел пышным цветом. На нашей памяти – развернутое в конце 40-х годов наступление на так называемых космополитов и постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград», выносящие несправедливый приговор такой замечательной поэтессе, как А.А. Ахматова, и такому тонкому сатирику, как М.М. Зощенко. Подобная общественная обстановка не могла благотворно влиять на атмосферу творческую, и пути искусства этой поры были так же нележки, как сама жизнь. Наметившиеся еще в предвоенное десятилетие опасные для него тенденции:

псевдогероики, театрального пафоса, настроения «шапкозакидательства» – продолжали развиваться. В итоге возникла «теория бесконфликтности», драматическая коллизия произведения строилась на «борьбе хорошего с лучшим». Этот процесс охватил все искусство, не только изобразительное, но и литературу, театр и кино. Создавалось огромное количество работ, удручающих своим мелкотемьем и штампованностью формы. В преодолении этих нелепостей, в борьбе с ложной романтикой старались работать лучшие художники, находя истинные пути и формы. Сама жизнь властно влекла их в водоворот событий, диктовала новые темы, ставила перед ними сложные вопросы, решала их творческие судьбы.

Тема войны, тема нравственного и физического испытания советских людей, из которого они вышли победителями, и в послевоенные годы остается одной из самых актуальных. Но теперь она часто дается «в бытовом ключе», как в написанном в реалистических традициях полотне Ю.М. Непринцева «Отдых после боя» («Василий Теркин», 1951), как в «Возвращении» (1945–1947) украинского живописца В.Н. Костецкого или в вызывавшей многочисленные споры своей живописной иллюзорностью, скрупулезной точностью натуры и определенной инсценированностью картине А.И. Лактионова «Письмо с фронта» (1947). Не стилистикой, а жанровыми особенностями близок Лактионову Б. Неменский в своей картине «О далеких и близких».

Ю.М. Непринцев живописными средствами добивался такой же жизненности образа, его «обыкновенности», какую сумел создать А.Т. Твардовский: «Переправа, переправа! Берег левый, берег правый, снег шершавый, кромка льда... Кому память, кому слава, кому темная вода, – ни примет, ни следа».

Твардовский и вслед за ним Непринцев увековечили своими произведениями, каждый своими средствами, память о таких вот обыкновенных парнях, которые и победили в войне. В своей работе художник шел по пути «уточнения биографии» каждого из действующих лиц, и в особенности главного героя – балагура и остролова, души компании и бесстрашного солдата. Опираясь на традиции русской классической живописи, полотна Репина и Сурикова (как здесь не вспомнить «Запорожцев»!), художник создал неповторимые, индивидуальные образы, целую галерею характеров и вместе с тем один цельный образ – боевого братства. Как говорил сам художник: «В своей картине я хотел дать коллективный портрет... солдат великой армии-освободительницы. Подлинный герой моей картины – это русский народ».

Наоборот, в полотне Костецкого отсутствуют какие-либо подробности «повествования», все решено живописно-пластически ясно, энергично промоделированы центральные фигуры солдата и обнявшей его жены (зрительно видны лишь ее руки). Светотеневые контрасты сообщают изображаемому внутреннее движение. Драматизм сцены встречи усиливается фигурой мальчика, прижавшегося к шинели солдата, и старой женщины в дверях. Успех картины – в ее обыденности. За этим «возвращением» сотни и тысячи других «возвращений» и «невозвращений», четыре года страшной войны, пережитой миллионами людей, – эта тема была понятна всем и всеми выстрадана.

Мы уже говорили, что такие произведения, как «Теркин» или «Возвращение», широко используют традиции русского искусства, прежде всего передвижников, и вполне закономерно говорить о программности этого использования.

В послевоенные годы, естественно, создается не так уж много произведений чисто батального жанра, да и те часто грешат одноплановостью характеристик, иллюстративностью, отсутствием обобщенного образа, еще чаще – недостаточно высоким художественным уровнем.

Среди многих памятных нам «шумных», патетических многофигурных полотен, создаваемых часто «бригадным способом», выделяется некоторыми формальными достоинствами (композиция, колорит) картина Б. В. Иогансона (в соавторстве с молодыми художниками В.В. Соколовым, Д.К. Тегиним, Н.Н. Чебаковым, Н.П. Файдыш-Крандиевской) «Выступление В.И. Ленина на III съезде комсомола». Следует признать, однако, что и в выражении лиц изображенных, как и в самой ситуации, здесь все ложь и фальшь – вечные и неизбежные спутники творческой несвободы в тоталитарном обществе, в подцензурном мире.

Дореволюционная история русского пролетариата нашла воплощение в картинах Ю.Н. Тулина «Лена. 1912 год», Б.С. Угарова «На рудниках (1912 год)» (обе – 1957).

Помимо историко-революционного развивается чисто исторический жанр. Примером может служить работа украинского мастера Р.С. Мелихова «Молодой Тарас Шевченко у художника К.П. Брюллова» (1947, ГТГ), написанная свободно, в звучном цельном колорите.

Мирный труд, о котором мечтали долгие военные годы воевавшие на фронтах и в тылу люди, стал основной темой бытового жанра. Это и понятно. Главной задачей советского народа после войны было восстановление разрушенного врагом. В эти годы были написаны самые жизнерадостные по цвету,

наиболее полнозвучные живописные произведения: ставший классикой советского искусства «Хлеб» молодой тогда украинской художницы Т.Н. Яблонской (1949), красочный гимн труду; картина А.А. Мильникова «На мирных полях», похожая скорее на монументальное полотно, чем на станковое произведение (1953); работы А. Пластова, посвященные крестьянскому труду с подчеркнутостью его извечности, непреходящести, одухотворенные чувством непоколебимой связи с землей, утверждающие полнокровность жизни и красоту человеческого труда («Сенокос», 1945, ПТ; «Ужин трактористов», 1951, Иркутский музей). Рядом с пластовской «живописной стихией» в эти годы продолжает существовать искусство, тяготеющее к повествовательности, идущей от традиций передвижничества, прежде всего от В. Маковского, а затем ахрровцев. Это картины Ф. Решетникова «Прибыл на каникулы» (1948), «Опять двойка» (1952), С. Григорьева «Вратарь» (1949), «Прием в комсомол» (1949), «Обсуждение двойки» (1950), полюбившиеся непритязательному зрителю достоверностью типажей и обстановки, похожестью ситуации, жизнеподобием (заменяющим истинную «правду искусства»).

В 40–50-е годы интересно работают художники из многих республик нашей страны, например С.А. Чуйков («Утро», 1947; «Дочь чабана», 1956), Я.Я. Осис («Латышские рыбаки», 1956), казахские живописцы С. Мамбеев, К. Тельжанов, М. Кенбаев, азербайджанцы М. Абдуллаев, А. Джафаров, эстонец В. Лойк, армянин О. Зардарян, грузин Ц. Джапаридзе и др.



Т. Яблонская. Хлеб. 1949. ГТГ

В послевоенные годы пейзаж тоже претерпевает некоторые изменения. На смену образу земли, взорванной войной, все чаще приходит изображение природы умиротворенной, находящейся в гармонии с человеком. Все явственнее тяготение к монументализму в пейзажах М. Сарьяна. Недаром целый цикл пейзажей 50-х годов он назвал «Моя Родина». Эпическое начало появляется даже в глубоких лирических, левитановской традиции, картинах природы Н. Ромадина (серия «Времена года», 1953; «Северная серия», 1954, и пр.). Героической романтикой дышит природа Прибайкалья у Ю.С. Подляского. Просторы Каспия с упоением писал Я. Ромас. Природа, преображенная трудом человека и увиденная современником, своеобразно показана в пейзажах Г.Н. Нисского (хотя следует признать, что художник использует довольно однообразный композиционный прием). В 50-е годы складывается его строгая, почти аскетическая манера. Спускаемые со стапелей корабли, линии высоковольтных передач, железнодорожные пути, летящие в высоком небе самолеты – все предстает в неожиданных ракурсах, в напряженном динамическом ритме, в резких цветовых контрастах, подчеркивающих волю человека, вторгшегося в мир природы и изменившего ее. Суровой Балтике и мужеству ее моряков посвящены многие пейзажи ведущего латвийского мариниста Э. Калныньша («Седьмая Балтийская регата», 1954).



С. А. Чуйков. Утро. 1947. ГТГ

Величавый покой, необъятность своей земли передает узбекский пейзажист Ц. Тансыкбаев в широко известной картине «Вечер на Иссык-Куле» (1951).

Проникнутые глубоким лирическим чувством разные состояния природы по-прежнему интересуют такого поэтического живописца, как А. Грицай (серия «Весна», 1955–1957).

С такой же любовью к родной земле, воспевая щедрость природы, работают художники и в жанре натюрморта – каждый в соответствии со своим видением и отпущенным ему даром колоризма (М. Абемян, М. Асламазян, В. Тетерин, Ю. Пименов, Л. Лангинен и многие другие).

Интересно развивается в послевоенном искусстве портрет.

В этом жанре продолжают работать М. Сарьян, И. Грабарь, П. Корин. В своей скупой выразительной манере, всегда остро подчеркивая индивидуальное в модели, Корин исполняет портреты близких ему людей художественной среды: С. Коненкова (1947), М. Сарьяна, Р. Симонова (оба–1956), Кукрыниксов (1957– 1959) –прекрасные «живописные монументы», по образному определению одного из исследователей. Создает изысканные по цвету, лирические по характеру портреты В.М. Орешников (портрет балерины А.Я. Шелест, 1949). Свои лучшие работы исполнил на склоне лет Фальк («Автопортрет в красной феске», 1956). Образы рабочих интересуют ленинградского художника Л. Кабачека. М. Сарьян одним из первых изобразил генерала армии Баграмяна в «непарадном виде», без обычных для того времени «котурнов» (1947).

В 40–50-е годы в связи с восстановлением разрушенных городов и новым строительством интенсивно развивается монументально-декоративное искусство. Монументальная живопись находит применение в украшении общественных зданий, усиливая торжественность и нарядность интерьеров. Но постепенно (особенно со второй половины 50-х годов) монументально-декоративная живопись проникает в небольшие помещения (кафе, клубы, детские сады и т. д.) и экстерьеры зданий. Ведущими мастерами в этой сфере изобразительного искусства были и старейшие художники –Дейнека, Фаворский, П. Корин, и молодые.

Дейнека и Корин исполняли мозаики для метрополитена. Корину принадлежат плафонные мозаики станции Московского метро «Комсомольская-кольцевая» (1951, арх. А.В. Щусев), посвященные образам великих русских полководцев – Александру Невскому, Минину, Пожарскому, Суворову, Кутузову; А.А. Мыльникову, А. Королеву и В. Снопову (1955) –мозаика «Изобилие» для вестибюля станции «Владимирская» Ленинградского метро. Это примеры лучших монументальных произведений послевоенного времени. Но в этот период создавалось и много росписей, грешащих излишней детализацией, противопоставленной монументальной живописи. Эти недостатки в монументально-декоративной живописи стали активно преодолеваются со второй половины 50-х годов. Появились новые имена, художники вводили в жизнь забытые техники сграффито и витраж. Монументально-декоративная живопись была представлена на Международной выставке в Брюсселе в 1958 г. (оформление советского павильона принадлежит А. Дейнеке).



С. Мамбеев. У юрты. 1958. ГТГ

В графике послевоенных лет почти равномерно развиваются как станковые формы, так и иллюстрация и политический плакат. Большую роль здесь играют художники, сами прошедшие войну, как, например, Б. И. Пророков (1911–1972). С публицистическим пафосом он исполняет серию сатирических листов «Вот она, Америка» и «Маяковский об Америке» (1947–1949) на стихи В. Маяковского. Они не похожи на иллюстрации, скорее это вполне самостоятельные произведения. В 1950–1951 гг. он создает новую серию на тему «За мир!». Но наиболее выразителен его поздний цикл «Это не должно повториться!» (1958–1959). Листы «У Бабьего яра», «Мать», «Хиросима», «Тревога» и другие – всего 10 рисунков темперой и тушью, чуть оживленные акварелью и цветными карандашами, – отличаются напряженной экспрессией, лаконизмом и обобщенностью в выражении одной главной идеи, что придает им монументальный характер. Все листы серии глубоко трагичны, некоторые – «У Бабьего яра» или «Хиросима» – вообще звучат как реквием, как напоминание живущим о том, что «не должно повториться». Эта трагичность подчеркивается контрастами белого поля бумаги и динамичных черных силуэтов. Пророкову не изменяет вкус, предельная страстность и напряженность никогда не переходит в крик, надрыв.



В. Тетерин. Натюрморт с ватрушкой

В жанре политической карикатуры продолжают активно работать Кукрыниксы, Л. Сойфертис, В.

Горяев.

Плакат послевоенных лет посвящен в основном трудовой теме. После накала, напряженности героических лет войны, на общем фоне казенной лакировки действительности наступает заметный упадок его искусства.

50-е годы – это расцвет эстампа – печатной станковой графики в разных техниках: и ксилографии, и линогравюры, и литографии, и офорта. Естественно, что он разнообразен и по тематике: это трудовые будни, связанные с огромной важности процессом восстановления и развития народного хозяйства, портрет, пейзаж, натюрморт, бытовые, жанровые сцены и пр.

Станковой гравюре послевоенных лет свойственны, по сути, те же недостатки, что и живописи: она нередко грешила описательностью, натурализмом, прямолинейностью, с одной стороны, и идеализацией, академической «заглаженностью» – с другой. Иногда это диковинным образом уживалось вместе. Но рядом существовали, например, и замечательные портретные литографии Г. Верейского (портрет К. Рудакова, 1946). Особый тип репрезентативного романтического портрета создает в эти годы работающий в Грузии В. Шухаев. Это время прекрасных пейзажей старого Таллина и других городов Эстонии, которые создают И. Линнат и Э. Лепп, блестящих по художественному мастерству натюрмортов В. Конашевича, исполненных в акварели и гуаши. Интересно работают графики Украины, Средней Азии, Казахстана. Певцом новой Москвы, ее новостроек стал Ю. Пименов, исполнивший несколько серий черной и цветной акварелей. Его образ столицы всегда очень лиричен, овеян поэтичностью. В. Горяев, который тоже любит в эти годы изображать в жанровой станковой композиции жизнь Москвы, подмечает комические черты и ситуации. «Свою Москву» рисует Л. Сойфертис. Для каждого из них характерна и своя остроиндивидуальная манера.



Э. Калныныш. Седьмая Балтийская регата. 1954



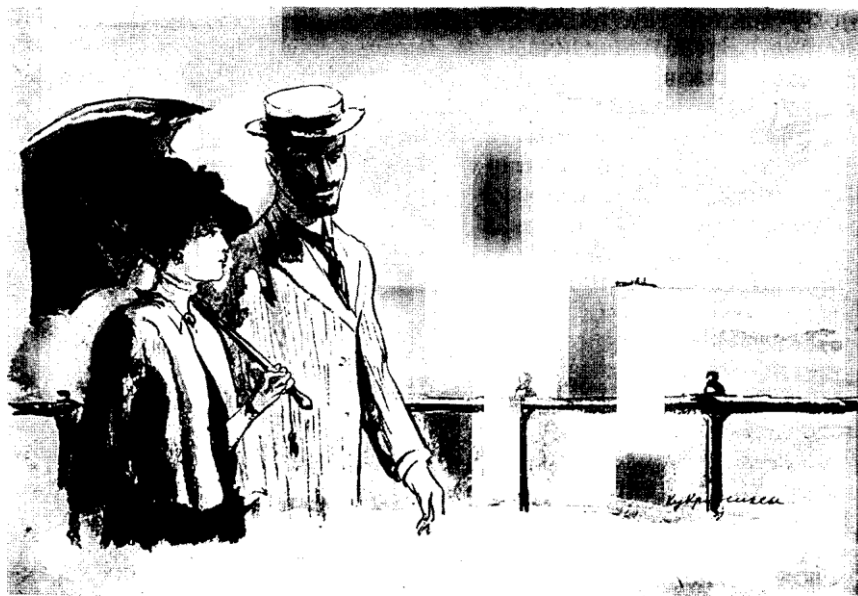
*П. Корин. Портрет Р. Гуттузо.
1961. ГРМ*

В мирные годы кажется естественным бурное развитие книжной иллюстрации, которое также было неоднозначно: в первое время господствовала иллюстрация-картина с подробно разработанным сюжетом, затем художники занялись созданием целостного графического произведения, составляющего вместе с текстом «единый книжный организм».

Несомненными удачами этих лет являются разнообразные, несущие печать яркого индивидуального дарования иллюстрации А. Пластова к произведениям Н. Некрасова (1945–1946), С. Герасимова – к «Грозе» А.Н. Островского (1948–1951), «Делу Артамоновых» М. Горького (1953), О. Верейского – к «Тихому Дону» М. Шолохова (1952) и «Василию Теркину» А. Твардовского (1945–1961), А. Лаптева и А. Каневского – к Н.В. Гоголю.

В технике перового рисунка и акварели создаются изысканные иллюстрации к драме «Маскарад» Лермонтова и повести «Левша» Лескова. Они выполнены Н. Кузьминым.

Кукрыниксы исполняют цикл иллюстраций к «Фоме Гордееву» (1948) М. Горького и к «Даме с собачкой» А.П. Чехова (1946). Очень лирические и проникновенные рисунки к Чехову стали классикой по своей адекватности настроению литературного произведения. Д. Шмаринов иллюстрирует «Войну и мир» (1955), Е. Кибрик – «Тараса Бульбу» (1944–1945), Д. Дубинский – Гайдара и Куприна.



Кукрыниксы. Иллюстрация к «Даме с собачкой» А. П. Чехова

Наконец, в эти годы В.А. Фаворский заканчивает свои последние – одни из лучших – ксилографии к «Слову о полку Игореве» (1950) и «Борису Годунову» (1954), эпически-величественные и классически-строгие, А. Гончаров – иллюстрации к Шекспиру и Гете. Классикой стали работы для детей В. Лебедева, Е. Чарушина, Ю. Васнецова, Т. Мавриной, Е. Рачева, В. Конашевича.

В скульптуре послевоенных лет основное место занимают мемориалы и бюсты героев войны. Здесь, к сожалению, открываются огромные возможности для искусства «приподнято-вдохновенного», отмеченного чертами ложной романтики и экзальтированной (неумеренной) патетики. Н. Томский исполняет монумент генералу армии И.Д. Черняховскому в Вильнюсе (1950) на месте захоронения героя (перенесен в г. Воронеж в 1993 г.). Он изображает его спокойно стоящим на башне танка с биноклем в руке. Памятник в Калининграде в честь гвардейских дивизий, взявших штурмом Кенигсбергскую крепость, исполнен литовскими скульпторами во главе с Ю.И. Микенасом. Это первый монумент, который стал создаваться буквально по следам идущих боев. Памятник представляет собой пятигранный обелиск с рельефами, окруженный стеной с погребениями и бюстами героев. По бокам – две скульптурные группы. Группа «Победа», созданная Микенасом, изображает двух бойцов, одного – со знаменем в руке, другого – с автоматом, идущих в бой (арх. М. Мельчаков и С. Накушьян).



*Д. А. Дубинский. Иллюстрация к повести
А. Куприна «Поединок»*

В. Цигаль, Л. Кербель исполняют два монумента советским воинам – один в Берлине, другой в Бресте (1945–1946).

Л. Кербель еще во время войны на Северном флоте работает над портретами моряков-героев. «Военная» тема завершается им в 1960 г. монументом маршалу Ф.И. Толбухину в Москве (бронза, гранит, арх. Г. Захаров).

В станковой скульптуре тему подвига, совершенного советским народом в Великой Отечественной войне, раскрывает композиция молодого тогда скульптора Д. Фивейского «Сильнее смерти» (гипс, 1957), изображающая трех бойцов перед расстрелом. Каждый из них резко индивидуален, но у них одно общее – все сыновья родной земли. Эта общность подчеркнута, как бы предваряя будущий суровый стиль 60-х годов, цельностью пластики и четкостью фронтальной композиции.

Всегда чувствующий нерв времени Вучетич в 1957 г. откликается на ширящееся движение борьбы за мир скульптурной группой «Перекуем мечи на орала» (бронза), поставленной у здания ООН в Нью-Йорке.

Создаются монументы историческим деятелям и деятелям культуры. С.М. Орлов, А.П. Антропов и Н.Л. Штамм – авторы памятника Юрию Долгорукову в Москве перед зданием Моссовета (1953–1954); В. Мухина в 1952 г. завершает работу над памятником Горькому на его родине; А.П. Кибальников – над памятником Чернышевскому в Саратове (1953) и В. Маяковскому в Москве (1958). На площади Искусств в Ленинграде, у здания Русского музея, в 1957 г. был поставлен памятник А.С. Пушкину. Скульптор М.К. Аникушин долго работал над образом, замысел возник еще в студенческие годы. Было создано множество различных вариантов решения образа. Такая кропотливая работа может найти аналог разве только у Родена (Бальзак) и Бурделя (Бетховен). Аникушин исполнил «Пушкина» в лучших традициях классического монумента: в простых и лаконичных формах передан душевно-ясный и изящно-благородный облик великого поэта. Пьедестал (арх. В. Петров) выверен и соразмерен фигуре. Монумент находится в полной гармонии с прекраснейшим российским ансамблем площади. Традиционный «портретный» памятник имеет длительную традицию в искусстве прошлого, и Пушкин Аникушина – лучший тому пример.

Но следует признать также, что в конце 40-х – в 50-е годы в портретном решении создаваемых монументов появляется шаблон, однообразие приемов, иногда явный натурализм, черты описательности. Ни дробная измельченная форма, ни внешняя импозантность не способствовали раскрытию образа того, кому этот памятник посвящали.

Бытовизма, внешней описательности, а иногда, наоборот, идеализации и салонности не избежал чисто портретный жанр станковой скульптуры, активно развивающейся в 50-е годы. Однако были и редкие удачи, о чем свидетельствует бюст латышского скульптора Т. Залькална, мастерски исполненный Томским (бронза, 1957), и его же портрет Ж. Гельтона (1954), отличающийся психологической глубиной и высоким профессионализмом. По-прежнему разнообразна в пластических решениях и психологических характеристиках С. Лебедева. Во всех жанрах, в том числе и в портретном («Б. Пастернак», 1961–1963, ГТГ; более ранние – портрет художницы Н.А. Удальцовой, бронза, 1952; архитектора Полторацкого, бронза, 1954; писателя К. Паустовского, бронза, 1956), работает вернувшийся из Америки на родину С. Коненков. Правда, ни одна его работа не имеет такой силы образности, как портрет Достоевского, исполненный еще в 1933 г. (гипс), но все же большой удачей Коненкова являются портреты Павлова (бронза, 1952) и М.П. Мусоргского (1953), наконец, «Автопортрет» (1954), в котором исследователи справедливо видят при всей конкретности облика черты эпичности.

Архитектура этих лет прежде всего решала проблему восстановления разрушенного за годы войны жилого фонда. Начинается массовое жилищное строительство. Огромное значение для дальнейшего развития архитектуры имело начавшееся в эти годы строительство из крупных бетонных блоков (но прямого отношения к искусству это уже не имеет).

Создаются проекты новых городов. Сталинград, Киев, Минск, Новгород, по сути, были построены заново, при этом были учтены недостатки их прежней, довоенной застройки. Начинается строительство высотных домов в Москве. Наиболее удачным можно считать здание Московского университета (арх. Л.В. Руднев, С.Е. Чернышев, П.В. Абросимов, А.Ф. Хряков). В высотных зданиях Москвы советские архитекторы в какой-то степени пытались продолжить традицию древнерусских зодчих, столь умело располагавших свои постройки в ландшафте. Высотные сооружения тех лет прочно вошли в облик современной Москвы. Вместе с тем они несоразмерны человеку и страдают излишним украшательством; огромные колонны, громоздкая лепнина делают их тяжеловесными, помпезными. Начало этому было положено «сталинским ампиром» еще 30-х годов. Кроме того, в их сомнительной красоте есть художественная неправда, отражающая ложь всей идеологизированной жизни тоталитарного государства, с легкостью разрушившего древнерусскую архитектуру. В ноябре 1955 г. ЦК КПСС и Совет Министров приняли постановление об устранении излишеств в архитектуре и строительстве, «противоречащих демократическому духу жизни и культуры нашего общества» (до «демократического духа», правда, было еще очень далеко). Так указом сверху с «излишествами» было покончено.

Искусство 60–80-х годов

На рубеже 50–60-х годов активизируется художественная жизнь страны. В 1957 г. состоялся Первый Всесоюзный съезд советских художников, собравший делегатов от более чем 7000 художников и искусствоведов, на котором были подведены итоги прошедшего и определены пути дальнейшего развития советского искусства. В этом же году состоялась Всесоюзная художественная выставка, экспозиция которой была построена по республикам. В ней приняли участие художники как старшего поколения, так и молодые. Тогда впервые зрители познакомились с работами Г. Коржева, Т. Салахова, братьев А. и С. Ткачевых, Г. Иокубониса, И. Голицына и многих других. Появились новые журналы по искусству – «Творчество», «Декоративное искусство СССР», «Художник» и новое издательство – «Художник РСФСР». Начинается обмен выставками с другими социалистическими странами. В декабре 1958 г. в Москве была устроена большая выставка работ художников социалистических стран. Советское искусство стало широко пропагандироваться в Западной Европе, США, в Индии, Сирии, Египте и др. В 1958 г. на Всемирной выставке в Брюсселе многие советские художники получили высокие награды. Несомненна активизация художественной жизни в эти годы, но сам художественный процесс был далеко не однозначным. Не забудем, что время так называемой «оттепели» было недолгим и в самом себе имело печальные рецидивы предшествующей эпохи: в культуре и искусстве продолжалась «борьба с буржуазной идеологией», примером чего является хотя бы факт исключения из Союза писателей Бориса Пастернака в 1958 г. Однако так или иначе с выставок стали постепенно исчезать ложнопатетические, повествовательно-натуралистические произведения. Высокогражданственного звучания в картинах и

скульптурах художники стремились достичь без декламации и наигранного пафоса.

60-е годы – это время наиболее плодотворной творческой работы тех художников, которых сегодня относят к старшему поколению. В своей широкой экспрессивной манере Е. Моисеенко создает овеянные «революционной романтикой» полотна о Гражданской и Великой Отечественной войнах (цикл «Годы боевые», 1961; «Красные пришли», 1963–1964, и др.). Б.С. Угаров пишет картину о блокадном городе на Неве – «Ленинградка. В сорок первом» (1961).

Идут поиски новых выразительных средств в каждом из видов изобразительного искусства, поиски динамичности, лаконизма, простоты фабулы, обобщенности при эмоциональности и остроте самого характерного. Художники разрабатывают новый, так называемый суровый стиль (этот термин принадлежит советскому искусствоведу А. Каменскому). Ибо именно в это время выявилось стремление художественно воссоздать действительность без обычной в 40–50-е годы парадности, сглаживания всех трудностей, без поверхностной фиксации бесконфликтных малозначительных сюжетов, укоренившейся манеры изображать борьбу «хорошего с лучшим», а также без иллюстративности, «литературщины», ставших почти нормой, – т. е. без всего того, что лишает произведение глубины и выразительности, пагубно влияя на образное содержание и художественное мастерство. Художники П. Никонов, Н. Андронов, В. Попков, Т. Салахов, Д. Жилинский, В. Иванов, М. Савицкий, братья А. и П. Смолины, П. Оссовский, А. Васнецов, Т. Нариманбеков, М. Аветисян и другие в поисках «правды жизни» обратились к сдержанной, условной, обобщенной форме, отвергнув всякую описательность. Композиция, как правило, лапидарна, рисунок жесток и лаконичен, цвет условен, не отвечает натурным соотношениям.



Е. Моисеенко. Черешня. 1969. ГРМ



Н. Андронов. Плотогоны. 1959—1961. ГТГ

Героическое начало в произведениях этого стиля рождается из правдивости в передаче суровых трудовых будней (отсюда и название стиля). Оно раскрывается не прямым действием героев, а самим эмоциональным строем картины, не описанием, а авторской позицией, высказанной в произведении (Н. Андронов «Плотогоны», 1959–1961; П. Никонов «Наши будни», 1960; В. Попков «Строители Братской ГЭС», 1961; бр. Смолины «Полярники», 1961; позже «Стачка», 1964; Т. Салахов «Ремонтники», 1963). Вокруг некоторых из этих работ, представленных на выставке 30-летия МОСХа («Наши будни» Никонова, «Плотогоны» Андронova), развернулась жесткая полемика, и искусство этих художников несправедливо получило резко отрицательную официальную оценку не только руководителя государства Хрущева, но и в специальном постановлении пленума ЦК КПСС от 1963 года.

«Суровый стиль» был порождением «оттепели» и свидетельствовал как будто бы об определенных шагах по пути демократизации общества. Это были первые попытки заговорить в искусстве «человеческим языком» – после помпезных произведений послевоенного времени. Однако во многом художники еще оставались в плену мышления предшествующего десятилетия – это тоже была своего рода мифологизация, только уже не отдельной личности, а «коллектива». Кроме того, процесс поиска сопровождался определенными живописными издержками. Ряд мастеров воспринимали формальные приемы (монументализма, например) поверхностно. Поиск лапидарности языка привел некоторых художников даже к известному схематизму, у одних выраженному более, у других – менее. Но вместе с тем лаконизм средств одновременно сблизил многие станковые произведения «сурового стиля» с искусством монументальным. Не случайно в этот период не монументальное искусство заимствует нечто от станкового, а происходит обратный процесс взаимообогащения – от монументального к станковому. Это сказалось и в гиперболизации образов, в которых опущено все случайное, мимолетное, и в повышенной декоративности и напряженной эмоциональности колорита, и даже в большом, как правило, размере холста. Но это не означает, конечно, что все художники указанного направления похожи один на другого. Никонова не спутаешь с Андроновым, а Попкова – с Коржеввым, как не спутаешь Эдуарда Мане с Эдгаром Дега, а Клода Моне с Огюстом Ренуаром, хотя все они объединены в истории искусства под именем импрессионистов. Художников «сурового стиля» связывает воедино время и его герой, которого они изображают. Недаром все они много занимаются жанром портрета. Это понятно, ибо искусство прежде всего исследователь человеческой души. Отличительной чертой портрета является, пожалуй, некоторая подвижность его границ. Портрет часто вбирает в себя свойства других жанров или сам вторгается в них. Это особенно заметно в автопортретах: как правило, они широко представлены на выставках 60-х и позже 70-х годов. В них поражает острый самоанализ, иногда беспощадная ирония, безжалостность приговора самому себе. Все это, однако, не исключает многоликости современного портрета, и философски осмысляющего жизнь, и сурово анализирующего ее, и выражающего лирическое, поэтическое чувство радости бытия (О. Филатчев «Автопортрет в красной рубашке», 1965; Н. Андронов «Автопортрет с кистью», 1966; В. Ватенин «Житие живописца Ватенина», 1968; К. Добрайтис «Автопортрет в юрте», 1976; Л. Кириллова «Автопортрет», 1974, и др.).



П. Никонов. Наши будни. 1960. Государственный музей искусств Казахстана.

Интересно творчество В.Е. Попкова (1932–1974). Этот рано погибший художник, который за короткий срок превзошел в мастерстве многих своих коллег художников, вообще обладал обостренным чувством ответственности за все происходящее в мире. К какому бы жанру ни обращался Попков, каждое его произведение звучит остросоциально. В автопортрете «Шинель отца» (1972) мы видим пример тонкой художественной метафоры, соотнесение прошлого и будущего. У мастера множество автопортретов-картин: «Работа окончена» (1971), «Павел, Игорь и я», «Мать и сын» (1970), «Ссора», «Приходите ко мне в гости» и пр. Язык этих картин символичен. В «Шинели отца» колорит тревожный, темно-зеленый с сине-лиловым; сложно нюансированный красный – в картине «Мать и сын».



Л. Н. Кириллова. Автопортрет.
1974

Можно увидеть определенную эволюцию в развитии портрета от 60-х к 70-м и последующим годам. Поиск сурового лаконичного образа сменяется более углубленной психологической характеристикой, но в целом художники остаются верны открытому выражению драматических переживаний и сложных психологических состояний (ср. Т. Салахов «Портрет композитора Кара-Караева», 1960, с портретом Д. Шостаковича, 1976; И.А. Серебряный «Портрет Д. Шостаковича», 1964, с портретом С. Рихтера, 1966. Знаменательно, кстати, что все они близки даже композиционно). В последующие 10–15 лет в портрете все больше побеждает камерность. Темой изображения становятся все чаще дом, семья, любовь.

Свое восприятие современности со всеми ее проблемами художники пытаются выразить в незамысловатых сюжетах бытового жанра или группового портрета. Примерами этого могут служить «Вечер в старой Флоренции» Т. Яблонской (1973), «Вечер» бр. Смолиных (1974), более ранние работы Д. Жилинского: «Семья художника Чернышева», «Под старой яблоней» (обе –1969), «Семья Капицы»

(1979); групповой портрет В. Иванова «В кафе «Греко» (1974). В последнем художник показал себя и своих коллег-живописцев в знаменитом римском кафе, где еще в прошлом столетии собирались художники и вели извечные разговоры о смысле жизни и искусства. Живописец и его друзья погружены в состояние раздумья, внутренней сосредоточенности, вместе с тем они находятся в некоем духовном единстве. Их объединяет и атмосфера этого кафе, которое посещали когда-то Гоголь и Александр Иванов, где на стене висят гравюры с изображением «Вечного города», и сам этот город с его вековой культурой, и, наконец, их общая вера в свои творческие силы, в святость избранного пути. Недаром этот простой групповой портрет исследователи назвали «образом поколения».

Естествен интерес художников «сурового стиля» к жанру историческому и историко-революционному. Историческое осмысление судеб России претерпевало у них такие же изменения, какие испытало наше общество в целом. И это ни в коей мере нельзя назвать конъюнктурой – это серьезные и вдумчивые попытки разобраться в сложной судьбе нашей страны. Примером является творчество Г.М. Коржева (род. в 1925), его путь от триптиха «Коммунисты» (1957–1960), в котором через изображение единичного факта и вымышленного героя художник стремился передать суровое время «классовых боев», до его картины «Беседа» (1975–1985), трактовка которой вряд ли может быть однозначной и которая как бы приглашает зрителя к размышлению. Искусство Коржева типично для «шестидесятнического» осмысления истории, типично раздумьем о своем времени, своей гражданственностью, вторжением в жизнь, определенной публицистичностью. Оно современно и способом выражения, своим выразительным строем: простотой композиции, в которой виден путь от конкретного, фактического, к большому, обобщенному, к строгому отбору деталей, напряженностью и смысловой наполненностью цветовых соотношений, смелыми композиционными средствами, своей недосказанностью.



*Бр. Ткачевы А. П. и С. П.
Детвора. 1958—1960*



**В. Попков. Работа окончена.
1972. ГРМ**

Прошедшая война продолжает волновать как людей старшего поколения, так и молодежь, тех, кто не принимал в ней участия, а в иных случаях еще тогда и не родился. Но знаменательно, что и те, и другие изображают войну прежде всего как величайшую трагедию человечества. В 1966–1968 гг. В. Попков создает триптих «Ой, как всех мужей побрали на войну» («Воспоминание. Вдовы», «Одна», «Северная песня»), который стал живописным памятником всем вдовам, старым и молодым, не дождавшимся прихода своих мужей с полей сражений.

Мысли о жизни и смерти, вечности и мгновенности, преходящести бытия, интерес к старости, размышление над человеческой жизнью вообще – вот что питает творчество Попкова. Его картина «Хороший человек была бабка Аксинья» – это живописными средствами выраженная мысль о том, что жизнь не бесследна, не бессмысленна. Как и природа, человек возрождается – в хороших делах, в своих детях, он остается на земле. У Попкова тема смерти трактуется по-пушкински, как «печаль», которая «светла». Как верно замечено исследователями, он первым из поколения, вошедшего в искусство в 60-е годы, сделал эти раздумья о жизни основной темой живописи.

И к истории, к памяти Попков обращается по-своему. В 1974 г. он пишет одно из лиричнейших своих произведений, пронзительных по чистоте тона (хочется сказать: звука), – «Пушкин в Михайловском». Для многих художников историческое прошлое связывается прежде всего с великим именем Пушкина, и немало мастеров слова и кисти уже обращалось именно к этому периоду жизни поэта. Но Попков нашел свое решение, чтобы показать высочайший полет духа.

Тема памяти трактуется в современном искусстве чаще всего не прозаически-предметно, а символически. Иногда даже живописец не выявляет четко границы жанра. Так, Т. Яблонская пишет «Безымянные высоты» (1969): по мотиву изображения это даже скорее пейзаж, чем «история», но по теме и идее – картина историческая.

Художникам иногда трудно выразить мысль с помощью только одной картины, они прибегают к многочастным произведениям – диптихам, триптихам: триптих молдавского художника М. Греку «История одной жизни», 1967; испанский триптих А. Мьельникова «Тореадор», «Распятие в Кордове», «Смерть Гарсиа Лорки», 1981 г. В связи с именем А.А. Мьельникова сразу возникает мысль о пейзаже, в жанре которого работали многие художники и непейзажисты. В пейзажном жанре по-своему отразился процесс осознания национальных корней, интерес к истории. Пейзажи Мьельникова отличает неизменный профессионализм и, что представляется особенно важным, традиционная именно для русского искусства поэтизация натуры.



В. Попков. Воспоминание. Вдовы. 1966. ГТГ

Особое место в отечественном пейзаже тех лет занимает северный пейзаж. Еще в 60-е годы началось буквально паломничество живописцев на Север, открывший художникам свою неброскую красоту. Художники возвращались из поездок с массой этюдов или уже готовых картин. Так появляются проникновенные пейзажи Никонова, Андропова, Стожарова.



Т. Салахов. Портрет композитора Шостаковича. 1976. ГТГ

Полны глубокого покоя, некоторой сказочной таинственности пейзажи Е. Зверькова («В лесном краю», 1974); философским раздумьем о малости нашей планеты в мироздании проникнуты пейзажи Н. Ромадина («Млечный путь», 1965–1969), И. Орлова («Летний вечер», 1973). Т. Насипову, А. Волкову, Н. Нестерову больше интересуют городской пейзаж (Н. Нестерова «Арбат», 1977).

Наконец, свое место в искусстве занял «пейзаж концепционный», т. е. сочиненный, как у В. Сидорова в «Дне Победы» (1975): дом, дерево, человек представлены в простой устойчивой композиции, четко обрисованы, это только знак, символ, рассчитанный на ассоциации зрителя.

Еще одна особенность советского искусства 60–80-х годов – расцвет национальных живописных школ Закавказья, Средней Азии, Прибалтики, Украины, Белоруссии, каждая из которых имеет свою самобытную основу. Широко используя народные традиции, работают азербайджанец Т. Салахов, туркмен И. Клычев, грузины Т. Мирзашвили и Р. Тордия, армянин М. Аветисян и т. д. Многие художники нередко обращаются к искусству лубка, вывески, к народной игрушке (Т. Яблонская «Лето», 1967).

Искусство трудно ограничить рамками одного направления, и далеко не все художники двух

последних десятилетий испытали влияние «сурового стиля». Многие из них обращаются к традициям древнерусского искусства, искусства XVIII–начала XX в., к проторенессансу, к искусству «малых голландцев», к французскому классицизму и, конечно, к фольклору. Не всегда ретроспекция ведет к удачам, дает интересные результаты, но обращение к наследию в самом широком смысле, освоение различных пластов искусства несомненно обогатило творческую лабораторию художников. Благоприятно обращение к народным, национальным истокам искусства. Одним из направлений, оппозиционных официальному искусству, помимо «сурового стиля» явилось искусство, продолжающее в какой-то степени традиции русского авангарда (И. Калинин, В. Сидур и т. д.). Выставки последних лет: «Советское искусство 20–30-х годов», выставки, посвященные творчеству П. Филонова, К. Малевича, М. Шагала, возвратили зрителю запрещенные или замалчиваемые имена.



*Д. Жилинский. Семья художника Чернышева.
ДСП, левкас, темпера. 1969. ГРМ*

Конечно, каждое новое поколение отличается от предыдущего, и те, кто вступил на стезю искусства в 70–80-е годы, работают и видят мир иначе, чем те, кто, скажем, менял лицо советского искусства в 60-е. В современной живописи нет единого стиля, как един был, например, «суровый стиль», нет жестких канонов в применении тех или иных выразительных средств и приемов. Планы могут быть смещены, перспектива нарушена, объемы уплощены, воздушность и игра светотени изгнаны вовсе, как и тонко нюансированный цвет, уступающий иногда место резко ограниченному, локальному; вместо единой «точки схода» может возникнуть несколько, как в древнерусской иконе. «За плечами» современных художников богатейший опыт поисков и находок, использование традиций древней живописи и приемов фото- и киномонтажа, как это делал в 20-е годы А. Родченко. Вся эта широкая палитра выразительных средств, если только она не самоцельна, выявляет разные творческие индивидуальности и служит созданию художественного образа.

В 70–80-е годы на арену выступает поколение, которое во многом определяет лицо советской живописи и сегодняшнего дня: Т. Назаренко, О. Булгакова, Н. Нестерова, А. Волков, В. Рожнев, А. Ситников, В. Орлов и другие талантливые мастера. Современные художники много и интересно – на языке изобразительного искусства – размышляют о традициях, об истории, о понимании красоты в современном мире. Они иначе, чем художники предыдущего десятилетия, понимают образно-выразительные средства и возможности искусства: колорита, композиции, линейного и ритмического строя. Им близок язык символов. Их живописная форма богата театральной зрелищностью, иногда внешними эффектами, но всегда необыкновенно артистична, виртуозна, фантастически изощрена. В ней нет места прямолинейной повествовательности 50-х годов, противопоставленной природе изобразительного искусства.

Не случайно среди портретов, исторических и бытовых картин, пейзажей, натюрмортов появляется тема праздника, маскарада, как, например, в картинах Т. Назаренко («Встреча Нового года», 1976). Художник ищет нетрадиционные формы и для исторической картины. Так, в полотне «Декабристы. Восстание Черниговского полка» (1978) персонажи на заднем плане воспринимаются лишь как видение, возникшее у мастера после чтения книг, которые вместе с бумагами и саблями изображены на переднем плане в качестве главных «действующих лиц».



В. Иванов.
На Оке. 1972. ГРМ

Метафора, притча являются обычными формами пластического языка А. Ситникова. Гармония тихого мира его первых картин нарушается настоящей фантасмагорией начиная с середины 70-х годов. Исследователи его творчества правильно пишут, что картинное пространство у него становится «полем борьбы добра и зла, любви и ненависти, разума и глупости, красоты и безобразия, борьбы и смирения, жестокости и доброты, варварства и бессмертия». Он сумел материализовать, пластически выразить духовно-психологические явления – эта черта представляется вообще одной из характерных в искусстве 80-х годов. Цвет у Ситникова никогда не отражает натуральных, предметных соотношений, он условен и экспрессивен, построен на напряженных диссонансах, создающих настроение драматическое, мятежное («Сон», 1978, «Шостакович. «Золотой век», 1985).



В. Стожаров. Чай с калачами

Фантасмагорично и искусство О. Булгаковой. Как и Ситникову, ей чуждо прямое изображение действительности, визуальный реализм, «пересказ» того, что видит глаз художника. Ее образы слагаются из сложного ассоциативного строя мыслей и представлений, они также глубоко символичны. Так предстает перед нами в смертных пеленах Николай Васильевич Гоголь, одинокий и непонятный, окруженный лишь мучающими его, рожденными собственной фантазией персонажами (1981). Это мучительное раздумье, даже скорбь характерны и для карнавальных тем Булгаковой («Представление», 1979; «Застолье при луне», 1980).

Сюжеты Н. Нестеровой, наоборот, как будто бы очень просты: прогулки, игры, тихие раздумья. За ее разноликостью, разнообразной манерой письма – мир совсем непростой, противоречивый, полный тревожных вопросов, неразрешимых проблем. Один из исследователей верно подметил, что художник намеренно часто использует мотив закрытого лица – книгой, букетом и т. д.

Радостный, ясный, гармоничный мир создает в своих полотнах и монументальных панно И.

Лубенников. Не прибегая к иносказанию, исходя прежде всего из цельности живописного пятна, при помощи которого он искусно разрабатывает поверхность холста, Лубенников пластическими средствами говорит о ценности человеческих отношений, о красоте внешнего мира.



М. Г. Греку. Мальчик с быками (часть триптиха «История моей жизни»). 1967. ГТГ

Интерес к предметному миру, можно сказать, восторг перед ним очень своеобразно выражен в «исторических натюрмортах» Н. Смирнова. Искусствовед, начавший заниматься живописью уже после 30 лет, Смирнов прекрасно знает отечественное искусство. Его натюрморты написаны в традициях русской «обманки» XVIII в. С виртуозным мастерством, с ювелирной точностью переданы предметы материального мира: оружие, кираса, кивер, ментик, барабан, гравюра, изображающая бегство Наполеона, – в натюрморте «1812-й год», или морской устав, судовые инструменты, книги, чертежи кораблей – в натюрморте «Виват, царь Петр Алексеевич!». Но эти вещи выбраны с художественной точностью и претворены в емкий образ, характеризующий не вещи, а мировоззрение художника. Скрупулезная выписанность каждой детали не самоцельна, она отражает согретое большим человеческим чувством отношение к жизни.

В более жесткой манере работает ряд других мастеров. Через достоверную деталь, выписанную подчеркнуто жестко, к условному образу-символу идет В. Самарин (см., например, его диптих «Это»: «Рядовой Мухин с войны не вернулся» и «Васильевна. Утренний свет»). В традициях живописи Николая Акимова работает В. Балабанов (портрет художника А Васильева, фантазией живописца наряженного в костюм персонажей Салтыкова-Щедрина, которого Васильев иллюстрировал, 1983).

Связь с фольклором, влияние примитива обнаруживает искусство А Кулинича. В его творчестве часто возникает сказочный и глубоко символический мотив родного дома. Например, дом с руками. Или дом, сквозь крышу которого пророс верзила-парень и старики-родители срочно достраивают дом мансардой. В этих работах много чисто народного юмора, тонкого понимания гиперболизации.

Не все решения современных художников кажутся бесспорными, но лучшие из них, думается, оставят свой след в искусстве.



М. Савицкий. Партизанская мадонна. 1967.
ГТГ

Отметим две любопытные в искусстве последних десятилетий детали: первая (несмотря на несомненное усиление интереса к вопросам формы и совсем не умаляя этот интерес) – для многих художников и, подчеркнем, особенно для художников России остаются очень важными, первостепенными в искусстве проблемы социальные. Мы долго уходили от социальных проблем, как бы навязанных нам «извне». Мы к ним самостоятельно, «изнутри», пришли. Особенно это нашло свое проявление в живописи, как жанровой, так и исторической (Т. Назаренко «Танец», 1980, «Декабристы», 1978, диптих «Старость», 1986; Н. Нестерова «Метро», 1980; «Манекены», 1986; Сундуков, «Очередь»). И вторая – это начало нового «витка» в церковной живописи – появление современных иконописцев вроде отца Зенона, что является уже фактом истории, а не случайностью.

Мы рассказали в основном только о московской школе молодых художников, а их много – и разных – на обширной территории бывшего Советского Союза.

Разные жанры в разных национальных школах развиваются в различных стилевых направлениях. Латвийская художница Джемма Скулме тяготеет, например, к аллегоричности, к народному быту, к фольклору. В ее картинах полностью отсутствует всякий намек на повествовательность. Живописца привлекают обобщенные цветовые планы. Язык Скулме суров: фронтально поставленные фигуры, строгий ритм вертикалей и горизонталей, застылость и имперсональность героев («Народная песня»). Он близок языку «сурового стиля», хотя к этому поколению художница не принадлежит.

Наоборот, совсем иначе стал работать художник, который начал свой путь в 60-х годах как живописец «сурового стиля», – Т. Нариманбеков. Певец труда больших строек, рыбаков Каспия, нефтяных вышек Апшерона, он не утратил интереса к образам смелых и сильных людей, но отошел от лаконизма, сдержанности и некоторого аскетизма «сурового стиля». В его последующих работах более подчеркнута чувственное, сенсуалистическое восприятие мира. Цветовые сочетания становятся яркими, сочными, предельно насыщенными, линия – более раскованной. Мастером широко используются традиции народного азербайджанского искусства с его юмором, наивностью, предельной декоративностью всего изобразительного строя (портрет дирижера Камерного оркестра Назима Рза-ева, 1982; роспись в театре кукол в Баку и т. д.). Такие примеры разнообразия стилевых направлений, многоплановости, богатства палитры современной живописи можно было бы продолжить.



М. К. Аникушин. Памятник народному артисту Н. К. Черкасову в Александро-Невской лавре. Бронза. 1975. Санкт-Петербург

Расширились творческие возможности художников-монументалистов в связи с интенсивным строительством как общественных зданий, так и жилых домов. Они выполняют работы самого разного характера: панно экстерьеров и интерьеров, витражи, лепнину и рельефы на стенах многочисленных зданий.

Вместе с тем следует признать, что современные архитектурные формы далеко не всегда обеспечивают удачное взаимодействие архитектуры с живописью и скульптурой. Отсюда неоднократные дискуссии последних десятилетий о самоценности монументальной живописи.

В монументальной живописи нашего времени условно можно выделить три основных направления: живопись, связанную с общественно важными темами; монументально-декоративную живопись таких сооружений, как кафе, рестораны, дворцы культуры и пр., чисто декоративную.

На рубеже 50–60-х годов для будущего развития мозаики многое уже было сделано А. Дейнекой, что в последнее время как-то стало забываться. (Мозаика «Хорошее утро», по сути, явилась предтечей «сурового стиля» в живописи. См. также «Хоккеисты», все – 1959–1961, ГТГ).



И. Клычев. День радости (часть триптиха). 1967. Собств. автора

У монументалистов 60-х годов была несомненно трудная задача – изменить очень скучное, как правило, пространство стены, используя иллюзорность, перспективные сокращения. Нужно сказать, что они сделали немало для того времени: вынесли живопись в экстерьер, ввели новые материалы, стали

широко использовать цвет, совмещать живопись с рельефами (как подлинными, так и иллюзорными, живописными). Примером может служить уже мозаика «Земля» паркового фасада корпуса Дворца пионеров в Москве (1961, группа Дервиз и др.). В технике мозаики решал те же проблемы, что и художники-станковисты «сурового стиля», Ю. Королев на огромном пространстве в 100 кв. м в вестибюле Центрального музея Вооруженных Сил (1965).

Несомненно, что возможности монументальной живописи в последние десятилетия используются недостаточно. В большой степени это вина самих архитекторов. Однако в монументальной живописи можно назвать и этапные произведения. Это мозаика «Покорители космоса» в Музее истории космонавтики в Калуге А. Васнецова (арх. Б. Бархин и др., 1967), фреска О. Филатчева в дегустационном зале павильона «Сармат» в Новочеркасске (1969), роспись И. Пчельникова и И. Лаврова «История театра» в фойе Дворца культуры в Темиртау (конец 60-х – начало 70-х годов), где, кстати, изменено пространство благодаря иллюзорным перспективным сокращениям и совмещениям подлинных и живописных рельефов.

В эти же годы советские монументалисты начинают активно работать за рубежом (Д. Мерперт, «Новая эра», мозаика во внутреннем двореке посольства СССР в Стокгольме, 1970).

У каждого из художников-монументалистов свой почерк, своя манера. Если Васнецову, например, свойственна конструктивность композиции, графически ясная моделировка, то в росписи М. Савицкого «Отечественная война. 1944 год» в Музее истории Великой Отечественной войны в Минске (1971) побеждает метафорическое мышление. Это одна из наиболее интересных работ в области монументальной живописи 70-х годов, экспрессивность и драматизм которой достигаются прежде всего цветом, предельно скупой цветовой гаммой: черное, красное и охры.



Т. Нариманбеков. Песня. 1970

Совершенно в ином ключе решена Филатчевым роспись фойе Института нефтехимической промышленности в Москве (1975), где на одной плоскости представлены сцены из жизни студенчества с сохранением правдоподобия в деталях одежды и прочих предметах быта.

Особая страница в монументальной живописи – произведения, составляющие органическую часть мемориала, как, например, мозаика Памятного зала памятника Победы в Ленинграде «1941 год» и «Победа» (С. Репин, Н. Фомин, И. Уралов под руководством А. Мьельникова, 1974–1978).

В лучших традициях школы Фаворского выполнена мозаика «История печати» Н. Андропова и А. Васнецова в здании «Известий» (1978). В чем-то она напоминает графику 20-х годов, что ничуть не умаляет истинной монументальности этого произведения.

Для 70–80-х годов характерно обращение монументалистов к разного вида мозаике, в частности к флорентийской (портрет Франсиско Миранды В. Замкова, 1976). В этой же технике успешно работает В. Эльконин (В. Эльконин, Ю. Александров. «Прометей», мозаика на стене гидростанции в Ивано-Франковске, бетон, смальта, 1974).

Монументально-декоративная живопись широко используется в интерьерах самого разного назначения. Н. Игнатов украшает Зал приемов в Тбилиси сценой «Посвящается Пиросмани» (1972), М. Аветисян в традициях древнеармянской миниатюры расписывает вестибюль заводского здания в

Ленинакане, затем – г. Кумайри («У источника», 1972). Примером чисто декоративной мозаики может служить работа З. Церетели «Морская сказка» (детский бассейн в Адлере, 1972–1973).



*Т. Назаренко. Московский вечер
1978. ГТГ*

Все большее значение в интерьерах приобретает гобелен (В. Гусаров, Л. Романова. «Воспоминание о Павловске»: гобелен для гостиницы «Прибалтийская» в Санкт-Петербурге, 1977–1981).

Совершенно оригинальным, ярким национальным явлением в монументальной росписи явился литовский витраж (К. Моркунас. Витраж в Пирчюписе, 1962, и витраж в Мемориале Советской Армии в Крижжалнисе, 1972). За последние десятилетия изменилось само местоположение витража – от классического оконного до самостоятельной витражной композиции в пространстве (Стошкус). От традиционных классических художники уходят к современным формам стеклоделия, к литому стеклу, приобретающему самостоятельный художественный образ. В самом стекле художники ищут тонкие градации разных тонов.

Литовский витраж оказал огромное влияние на искусство витража всех бывших республик (А. Королев. «За власть Советов», витраж на станции «Гостиный двор» Санкт-Петербургского метрополитена).

Б. Тальберг одним из первых показал, что витражу, как и всему монументальному искусству, доступно решение вечных проблем человечества («Берегите жизнь на Земле», витраж Музея боевой славы в Великих Луках, 1971). В этой работе можно усмотреть аналогии и с мексиканской стенописью, и с росписями Пикассо, и с графикой Красаускаса, но все это органично переплавлено в совершенно самостоятельный художественный образ.

От «сурового стиля» 60-х годов до сегодняшнего дня живопись прошла немалый путь развития. Ей свойственны различные стилевые концепции: и лирико-эпические, и лирико-романтические, течения декоративное, ретроспективное и др. Исследователи справедливо говорят, что проблема стилей в современном искусстве еще ждет своего теоретического осмысления. Сосуществование, взаимопроникновение, взаимообогащение и переработка стилевых направлений в национальные формы – это процесс очевидный, а главное, полезный для искусства в целом.



Н. Нестерова. Официант.

1982

За последнее время, как уже говорилось, стало заметно, как стираются, размываются границы между жанрами, сближаются и виды искусства. Это вообще черта нашего времени. Уже замечено критиками, что игровое кино использует приемы документального, музыкальный театр совмещается с драматическим. В изобразительном искусстве стирание границ жанров и сближение видов искусства – процесс закономерный, отражающий общий ход развития современной культуры.

В 60-е годы в графике, как и в других видах изобразительного искусства, начинается новый период. Ведущим в искусстве графики становится рисунок, а в печатной графике – эстамп. В эстампе этих лет (чаще всего это линогравюра, по технике дающая возможность обобщения формы) наиболее распространен пейзаж, передающий ощущение ритма жизни современным человеком – жителем большого города, и облик этого быстро растущего города. В городской «ведуте» (назовем по старинке) выделяются имена двух московских графиков – Г. Захарова и И. Голицына, ленинградского художника А. Ушина, литовской художницы А. Макунайте, латышского – Ф. Паулюса.

Своеобразно развивается станковая графика Латвии, Литвы, Эстонии. Каждая из этих школ имеет, конечно, свое лицо, но всех вместе их объединяет высокий профессионализм и образанность, которую хотелось бы назвать монументально-декоративной (А. Кютт, В. Юркунас, В. Валюс и др.).

В 70-е годы в эстампе на смену бешеным ритмам больших городов все чаще приходит поэзия и тишина деревень и маленьких старинных городков. Это происходит не только в эстампе с его широким набором всех техник: линогравюры (особенно любимой графиками в 60-е годы), литографии, ксилографии, офорта и пр., но и в уникальном виде графики – карандашном рисунке, акварели, темпера (творчество И. Голицына, И. Бруни, М. Митурича и др.).

Еще одна черта графики нового периода: графическое наследие обогащается циклами рисунков и гравюр, посвященных зарубежным впечатлениям: В. Курдова – о Монголии, О. Верейского – о Сирии, Исландии, Н. Пономарева – о Вьетнаме и пр.

Не менее активно развивается в эти десятилетия иллюстрация. Она перестает быть собственно иллюстрацией, или, вернее, только иллюстрацией. Художников, как правило, интересует искусство книги в целом как художественного произведения. Художники-иллюстраторы «повествовательного стиля» тоже меняются и меняют свой подход к литературному произведению. Так, искусство Д. Шмаринова становится более лаконичным и острым, что доказывают его иллюстрации к «Ромео и Джульетте» Шекспира (1958–1960). Корифей книжной графики В. Фаворский в гравюрах к «Маленьким трагедиям» Пушкина создал как бы образец синтеза в «прочтении» литературного произведения, ибо его иллюстрации и текст книги – единое вдохновенное целое, составляющее искусство книги.

Заметен интерес графиков к эпосу, к народным легендам, примером чего могут служить автолитографии эстонского художника Э. Окаса к «Калевипоэгу» (1959) и грузинского художника А. Бандзеладзе к «Песни об Арсене» (1957).

В книжной иллюстрации 60-х годов ведущее место принадлежит таким мастерам, как Д. Бисти, художнику, по складу своего мышления наиболее близкому живописцам «сурового стиля». Бисти работал в основном в ксилографии и офорте. Для него характерна острота пластических средств, а

главное, тонкое проникновение в характер образного мышления автора иллюстрируемого им произведения («Новеллы» Акутагавы Рюноскэ, 1974; «Илиада» Гомера, 1978, все –ксилография; «Песнь о Роланде», 1976, офорт). Безукоризненны по чувству стиля иллюстрируемого произведения его работы в издании 200-томной «Библиотеки всемирной литературы». Наконец, ему принадлежит одно из самых последних и глубоких художественных «прочтений» «Слова о полку Игореве» (1987).

В скульптуре последнего тридцатилетия все большее место – по глубине идеи, по силе и оригинальности художественного выражения – занимает архитектурно-скульптурный комплекс, мемориал. Начало им было положено еще в 40-е годы мемориальным комплексом Вучетича в Трептов-парке в Берлине и памятником Микенаса, воздвигнутым в честь гвардейских полков, погибших при взятии Кенигсбергской крепости.

В 1960-е годы мемориалы воздвигаются на месте лагерей смерти, как в Маутхаузене, где скульптор В. Цигаль еще раньше, в конце 50-х годов, создал полный глубокого драматизма памятник генералу Карбышеву – мраморная, как бы ледяная глыба и многофигурные рельефные композиции в бронзе, положенные на камень стел (арх. Л. Голубовский); в память жертв фашизма в деревне Пирчюпис (1960, скульптор Г. Иокубонис, арх. В. Габрюнас, Литва) или в Саласпилсе около Риги (скульпторы Л. Буковский, Я. Заринь и др., 1967); на месте массовых казней, как в сожженной фашистами Хатыни под Минском (1968–1969, скульптор С. Селиханов, арх. Ю. Градов, В. Занкович, Л. Левин); в честь героической обороны города (зеленый пояс Славы вокруг Санкт-Петербурга); как единая композиция – музей, подобно Брестской крепости или памятнику-ансамблю героям Сталинградской битвы на Мамаевом кургане (1963–1967, скульптор Е. Вучетич и др.), или же мемориалы на кладбищах, как, например, на Пискаревском в Санкт-Петербурге (1960, скульптор В. Исаева, Р. Таурит и др.). Во всех этих памятниках в соответствии с замыслом и талантом художников по-разному разработаны проблемы синтеза, взаимосвязи скульптуры и архитектуры.

Монументальная мемориальная скульптура наших дней, как и все монументальное искусство, имеет разные стилевые концепции. Пример жанрового решения в скульптурной композиции 70-х годов, представляющей собой как бы развернутый рассказ о героических днях блокады, дает памятник героическим защитникам Ленинграда (1975, скульптор М. Аникушин, арх. С. Сперанский, В. Каменский). В центре композиции – обелиск, справа и слева от него располагаются скульптурные группы, олицетворяющие будни тыла и фронта. Внизу в замкнутом круговом пространстве – группа «Блокада». Памятный зал украшает фриз с 900 (по числу блокадных дней) негасимыми факелами в форме снарядных гильз. В торцах зала помещены мозаики, как уже говорилось, исполненные под руководством А. Мыльников: «Блокада, 1941 год» и «Победа», изображающая встречу войск Ленинградского фронта у Нарвских ворот. О возможностях камерного, лирического образа в монументальной скульптуре свидетельствует памятный ансамбль «Доблестным сынам Куртатинского ущелья, павшим за родину в годы Великой Отечественной войны» (1970, скульптор Д. Цораев) с одинокой лошадей без всадника в горах. С другой стороны, примером символического решения с конструктивными элементами может служить посвященное блокаде же и «Дороге жизни» «Разорванное кольцо» К. Симуна.

В мемориальной пластике 70–80-х годов особенно интересно работают закавказские мастера. Это чаще всего символический образ, экспрессивно-напряженный, как памятник в честь 30-летия Победы скульптора М. Бердзенишвили, исполненный для Марнеули в 1975 г. (арх. Г. Бакрадзе); фигура женщины с двумя мальчиками, держащими огромный меч, – образ матери, отдающей своих сыновей на ратное дело, навеянный древней грузинской историей, но решенный современными средствами, и мыслью, и пластикой обращенный к современнику. Это и очень интересный по пластическому решению Мемориал Славы героям-морьякам в Потти Э. Амашукели (1979, железобетон, арх. В. Давитая), в котором неожиданно меняется взаимоотношение двух основных частей – фигуры и постамента и где архитектурной части монумента придано самостоятельное эстетическое значение.

Закавказским скульпторам принадлежит одно из первых мест не только в мемориальных композициях, но и в монументальной скульптуре в целом. Еще в 1950 г. в грузинском городе Чиатура на здании театра В. Топуридзе воздвигнул выразительную в своей экспрессивности фигуру «Победа» (бронза). К сожалению, ее импульсивная патетика, страстность жеста, динамичность совершенно не находят поддержки в архитектурных членениях. Проблемы синтеза скульптуры и архитектуры в эти десятилетия были поставлены в искусстве со всей остротой, но далеко не всегда находили убедительное художественное разрешение на деле. Они остаются главной проблемой монументального искусства и сегодняшнего дня. Наибольшие успехи в решении этой проблемы, на наш взгляд, принадлежат именно Закавказью.

В 1959–1960 гг. в Ереване известным живописцем и графиком Е. Кочаром был исполнен конный монумент Давида Сосунского, справедливо оцененный и критикой как один из выдающихся памятников города (арх. Масмяян). Кочар использовал и творчески переработал национальные традиции древнеармянской миниатюры и резьбы по камню. Динамичный, полный героического пафоса и страстного напряжения, памятник построен на контрастах движения коня и всадника, света и тени – в моделировке формы, всегда крупной, не измельченной даже в декоративных элементах одежды, оружия и сбруи. В эти годы в Ереване создается много монументальных памятников.

В органичном сочетании с ландшафтом Э. Амашукели создал гигантскую фигуру «Матери-Грузии» (1957–1967), памятник Вахтангу Горгосалу (1959–1967, оба – бронза) в Тбилиси.

Скульпторы стараются обогащать изобразительные средства, используют декоративные возможности фактуры и цвета разных материалов, ищут оригинальное неканоническое решение образа, как М. Бердзенишвили в фигуре «Муза», поставленной у здания тбилисской филармонии (бронза, 1971, арх. Чхенкели).



Т. Мамедов, О. Эльдаров. Памятник поэту Физули в Баку. Фрагмент. Бронза. 1962

Широкое распространение получает памятник портретный, органически связанный с ландшафтной средой, как, например, поэтичнейший «Нико Пиросманишвили» Э. Амашукели, поставленный в старом Тбилиси (бронза, 1975), или памятник Чюрленису в Друскининкае В. Вильджюнаса (бронза, 1975).

В монументальной скульптуре находит развитие даже жанровая линия (О. Комов. Памятник А.Г. Венецианову в Вышнем Волочке, бронза, гранит, 1980; арх. Н. Комова; его же памятник Пушкину в Твери, 1974; Болдине, 1979; Пскове, 1983; все в соавторстве с Н.И. Комовой). Камерное начало в некоторых случаях не лишает скульптуру монументальности, как естественность поз и жестов – исторической правды образа.

К чисто декоративным решениям тяготеют многие мастера Прибалтики. С работы Р. Антиниса «Эгле – королева ужей», установленной в парке курорта Паланга (гипс, 1959), можно вести начало оригинального развития декоративно-парковой скульптуры последних десятилетий. Скульптура вновь «вышла» на открытый воздух, в городские ансамбли, сады и парки. О ее разнообразных выразительных возможностях свидетельствовали выставки «Скульптура на открытом воздухе», «Скульптура и цветы» и пр. Эти традиции продолжают Кузма, Вильджюнас.

Органическое соотнесение с ландшафтом, с природой характерно для декоративных скульптур русского художника Б. Свинина для г. Навои (фонтанные скульптуры «Фархад», «Три реки» и пр.), для декоративных композиций В. Клыкова в зимнем саду гостиницы в Ялте («Времена года»). Широко используются в монументально-декоративной скульптуре новые способы обработки материала, что расширяет возможности многообразных пластических решений, дает большую пластическую выразительность. Наконец, с началом общественно-политического «пробуждения», с попыткой восстановить порванную «связь времен», заглянуть в глубинные истоки отечественной культуры связано появление религиозной темы в искусстве конца 80-х–начала 90-х годов (В. Клыков. Памятник протопопу

Аввакуму, памятник Серафиму Саровскому).



*А. Пологова. Портрет начальника
отдела метростроя А. В. Калнита.
Кованая медь. 1977*

Один из последних памятников, установленных в Санкт-Петербурге, – Нобелю решен сугубо символически (1991, П. Шевченко, С. Алипов, арх. Жуйков). В целом монументальную скульптуру последних трех десятилетий объединяет ряд черт. Несомненно, что для нее характерно возрастание роли архитектуры в образном решении, в ней отчетливо тяготение к обобщению скульптурных форм, а также расширение круга использованных материалов (кроме традиционной бронзы, мрамора, металла–бетон, из техник– излюбленная закавказскими мастерами выколотка и т. д.).

Станковая скульптура проходит в основном те же пути, что и станковая живопись этих лет. Она стремится освободиться от парадности и помпезности, патетики и фальши. Скульпторы, как и живописцы, приходят к языку лапидарному, сдержанному, лишенному повествовательности. Еще одна важная характерная черта – постоянное совершенствование художественного мастерства и, как и в монументальной скульптуре, тяготение к разнообразию форм и материалов, от бронзы и кованой меди до шамота и терракоты.

От 60-х годов осталось много этюдов – художники как бы набирали материал «с природы», чтобы позже использовать его в обобщенных образах (Лео Лангинен «Строители», 1960–1961).

В 70-х годах в советской скульптуре появилось направление, которое исследователи стали условно называть «поэтическим документализмом». К нему можно отнести такие работы, как «Святослав Рихтер и Нина Дорлиак» В. Вахрамеева (бронза, 1976–1977), портрет хирурга Г.А. Илизарова Ю. Чернова (кованая медь, 1975). Изображение рояля и занавеса в первом портрете и настоящего хирургического инструмента – во втором в какой-то мере оправдывает название направления.



*Т. Соколова. Портрет М. Цветаевой.
1970. Бронза. ГТГ*

В скульптуре возникает «новая концепция пространства» – физическое пространство осмысливается как эстетическая категория, равнозначная скульптурному объему. Отсюда создание особого, «интерьерного поля», некоей сценической площадки (В. Вахрамеев «Семья Древиных», бронза, 1975; Д. Митлянский «Виктор Попков и его муза», 1973). И хотя на этом пути молодые скульпторы подчас грешат тенденциозностью, манерностью, нарочитой дегероизацией, нарушением – когда они обращаются к исторической теме – принципа историзма (например, О. Баранов «Пушкин», гипс, 1981; И. Блюмель «Н. Гоголь и А. Пушкин», 1981), сознание роли пространства в формировании художественного образа – новый этап в развитии скульптуры наших дней.

Столь же разнообразна «палитра» скульптуры малых форм, где истинные находки лежат и в условном решении (А. Марц «Стадо антилоп», металл, 1973), и в повествовательном, подразумевающем черты подобия, схожести (Т. Каленкова «Изба», бронза, 1969; В. Купреянов «У окна. (Ожидание)», бронза, 1975).

Во всех видах изобразительного искусства наблюдается интерес к истории. Современные скульпторы широко используют приемы ведущих стилей прошлого в историческом портрете. Так, несомненно под впечатлением барокко – и даже несколько нарочито – исполнен В. Думаняном бюст Петра I (гипс). В лучших традициях русской пластики Коненкова, Голубкиной сделан В. Клыковым остропсихологический портрет И. Стравинского (бронза, 1981).

Обогащение пластических средств, отказ от канонизации особенно заметны в жанре портрета. Углубление портретной психологической характеристики естественно, ведь именно от человека, от его нравственности и силы духа зависит сохранение цивилизации и жизни на земле.



*О. Баранов. Шекспир. 1976.
Собств. автора*

Т. Соколова умело сочетает декоративность формы с психологической глубиной в постижении внутреннего мира своих моделей (портрет С. Зеленской, кованая медь, 1964; портрет М. Цветаевой, бронза, 1970; «Амазонка», шамот, 1981, – последняя работа говорит о тонком понимании мастером греческой архаической пластики).

В самостоятельном осознании принципов мировой современной пластики, и в частности пластики британского скульптора Генри Мура, рождалась работа А. Пологовой «В. Фаворский с дочерью» (гипс, 1967, ср. «Короля и королеву» Г. Мура). Пологова избирает вечные темы искусства – материнство, юность – и находит свое остроиндивидуальное решение («Мальчишки», дерево, 1970). Нередко скульптор прибегает к раскраске («Художник Б. Кочейшвили», 1973). В современном портрете психологизация образа достигается чисто изобразительными средствами, без всякой «литературщины»: фактурой материала, цветом, использованием возможностей пространства внутри самой скульптуры, как это делают В. Вахрамеев, Т. Соколова, А. Пологова. В портрете начальника отдела метростроя Пологова использует контррельеф, как это практиковал Татлин в 20-е годы (1977, кованая медь).

В тесной связи с архитектурой и архитектурно-декоративной скульптурой развивается декоративно-прикладное искусство и дизайн, та сфера прикладного искусства, которая связана исключительно с промышленностью (оформление станков, машин, приборов, предметов быта, витрин и пр.). Вместе с тем

взаимоотношениям архитектуры с монументально-декоративным искусством еще очень далеко до гармонии.

С середины 50-х годов в архитектуре началась «эра блочного строительства»: важнейшее место занимает типовое жилищное строительство из крупнопанельных блоков и строительство из объемных блоков, т. е. сформированных на заводе частей зданий – комнат, кухонь, отдельных элементов лестничных клеток. Архитекторы стремятся найти наиболее конструктивные решения, покончить не только с практикой украшения, но и со скукой однообразных плоскостей, в результате чего здание, будь то общественное или жилое, органически бы вливалось в ансамбль города, не уродуя его. Своеобразными вехами на этом пути стали такие сооружения, как Московский дворец пионеров и школьников (1962, арх. В. Егоров, В. Кубасов и др.); 553-метровая башня Центрального телевидения в Останкине (1967, арх. Д. Бурдин, М. Шкуд, Л. Щипакин); новые станции метрополитена в Москве и Ленинграде, в национальных республиках (где, кстати, современное строительство более органично увязывается с национальными традициями). Сегодня, однако, ясно, насколько эти решения оказались малохудожественными. В 70–80-е годы особую страницу в строительстве представляют проектирование и создание общественных зданий, прежде всего культурного назначения – театры, музеи, в которых наиболее удачное разрешение получает синтез искусств.



*О. Булгакова. Молодые художники.
1976. ГТГ*

В последние годы все сложнее становятся «взаимоотношения» архитектуры со скульптурой и живописью. Роль монументально-декоративного искусства заметно повышается в общем ансамбле. Интересное решение найдено в оформлении драматического театра в Туле (Д. Шаховской, И. и А. Васнецовы, А. Красулин), музея имени А. Матросова в Великих Луках работы Васнецовых. Спорно, но не лишено оригинальности решение многофигурных композиций в фойе Вологодского драматического театра Ю. Александровым (1975), в фойе Красноярского театра оперы и балета Л. Барановым и И. Савранской, образ Вильнюсского театра оперы и балета.

* * *

Отечественное изобразительное искусство до недавнего времени представляло собой органический сплав национальных художественных культур. Говоря о национальных школах, можно было бы назвать главные качества каждой из них, например указать на традиционный психологизм русской, эмоциональность и лиризм – украинской, драматический характер и даже, как отмечают исследователи, героическую трагедийность – белорусской, жизнерадостную декоративность – молдавской или армянской, особую близость к народным истокам – литовской, киргизской, узбекской, рационально-интеллектуальный дух – эстонской и т. д. Но это были бы, конечно, очень ограниченные, однобокие и потому неверные в целом характеристики. Каждая из национальных школ с ее сложной образно-

стилистической спецификой в разных формах, техниках, стилистике оставалась верна главным человеческим идеалам.

Представленная здесь картина художественной жизни отражает состояние искусства до драматического периода распада СССР. В результате нарушения и разрыва сложившихся культурных связей между республиками мы не можем судить о тех художественных процессах, которые сейчас там происходят, поэтому речь пойдет об искусстве последнего десятилетия XX в. только России.

Так называемое постсоветское искусство конца II тысячелетия от Рождества Христова укладывается в слишком малые временные рамки, чтобы можно было отобрать для (по возможности) объективной исторической картины какие-либо имена. Лишь временная перспектива ставит все на свои места и позволяет историку искусства сделать правильные выводы и дать верные оценки. Но очертить главные проблемы уже можно.

Отечественное искусство последнего десятилетия достаточно многообразно. За этот период рядом с официальным искусством произошел процесс легализации различных неформальных объединений. «Андеграунд» не только вошел в отечественную художественную жизнь, но стал чуть ли не элитарным искусством, о котором говорят «с придыханием», но которое еще потребует серьезной и объективной оценки, как и деятельность многих открывшихся в последнее время художественных галерей (именуемых ныне арт-галереями) и множества разных новых художественных изданий. В наши дни, когда «истаяли» прежние точки отсчета и бывлые кумиры сменяются новыми, когда возникает система решительно новых, во многом мнимых ценностей, по-своему отражающих посттоталитарное мышление», сделать это очень сложно, но необходимо. Несомненно, осмысление процесса развития искусства не застраховано от просчетов, ошибок, противоречий, дело времени и объективной критики разобраться во всем многообразии и сложности искусства современности, «отделив зерна от плевел».

Одним из сложных вопросов представляется поставангард. За годы советской власти было создано так много «убогих по мысли и примитивных по форме» (В. Власов) произведений соцреализма, что на этом фоне русский авангард 20-х годов, особенно в глазах молодых художников и зрителей, стал восприниматься как самое передовое (а для иных и как единственно возможное) искусство на свете. Реабилитация имен таких действительно больших мастеров, как Филонов и Малевич, споспешествовали этому. Талантливые искусствоведы оплакивали его оборванное развитие («Авангард, остановленный на бегу»). И все как-то забыли, что именно советский авангард 20-х годов явился той мощной силой, которая первая стала крушить классические традиции отечественного искусства. И с каким напором это делалось! «Как вы смеете называться поэтом/И, серенький, чирикать, как перепел?/Сегодня надо кастетом/Кроиться миру в черепе». И «кроились»; революция предоставила богатейшие возможности насаждать искусство нигилистическое, без истории, без родины, без корней.

Современный, так называемый, поставангард, с его самозванством и агрессивностью, тем же знакомым пафосом разрушения, но и какой-то глубинной бескультурностью, к тому же еще вторичен и тавтологичен. Он весь (это относится, впрочем и ко всему мировому постмодернизму) построен на цитатах: в литературе ли, в кино, в изобразительном искусстве. Недаром большие художники часто сетуют на то, что мы живем в эпоху лжепророков, лжеидолов, лжекумиров, и сегодня великим объявляется один, завтра – другой, послезавтра – третий. И лучшим, что есть в поставангарде, остается насмешка и ирония, а иногда привычная для российской интеллигенции рефлексия.

В конце II тысячелетия н. э. приходится признать, что высокое искусство оказалось побежденным искусством массовым и китчем как его крайним выражением. Это не только русское, но и общемировое явление. Вот почему все яснее становится, как ни трагично это звучит, что XX век – это век катастрофы культуры, корни которой просматриваются еще в прошлом столетии, когда начало рушиться религиозное сознание и традиционный уклад жизни, а буржуазность породила протест лишь в форме безбожного бунта и эстетизации порока и зла.

Что же остается делать истинному художнику в нашем мире? Учебник истории искусства не может (и не должен) давать советы. Но несомненно, что творец обязан иметь дух прозрения, и чем суровее история его дней, тем более чутко и глубоко это прозрение. Как сказал современный поэт, пребывать художнику вне гражданственности, над схваткой, «у бездны на краю» – это всего лишь естественная реакция на многолетний соцреализм, но неверно в принципе. А создатели и «шифровальщики пустот», добавим мы, будут всегда – как голый король в андерсеновской сказке.

Отрадно то, что все чаще в последнее время и самые молодые художники уже отказываются от нигилизма и ёрничества и обращаются к истокам и традициям. Не случайно так часто теперь вспоминаются слова гениального писателя о всемирной отзывчивости русских. Готовность русской

культуры учиться у других народов, ассимилировать чужие культурные формы, преобразовывая их на свой лад, насыщая своей эмоциональностью и духовным содержанием и тем самым создавая свою новую художественную реальность (как это было в XVIII столетии, когда возникли «русское барокко», «русское рококо», «русский классицизм» и т. д.), к счастью, не исчезли в России. Это вселяет надежду. Мы разделяем убеждение целого ряда исследователей, что Россия еще скажет свое слово в XXI веке и оставит свой след и в мировой истории, и в мировой культуре.



Рекомендуемая литература

Литература ко всем разделам*

Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. В 2 т. М., 1967.

Всеобщая история искусства. В 6 т. М., 1960–1966.

* Список рекомендуемой литературы и именной указатель составлены М.С. Семановой

Грабарь И.Э. История русского искусства. В 6 т. 1909–1916.

История русского искусства. В 13 т./Под ред. И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева и В.С. Кеменова. М., 1953–1969.

История русского искусства. В 2 т./Под ред. М.М. Раковой, И. В. Рязанцева, М.Г. Неклюдовой, М.Б. Милотворской. 2-е изд. М., 1979–1981.

История русского и советского искусства/Под ред. Д. В. Сарабьянова. М., 1979; М., 1989.

Искусство народов СССР. В 9 т. М., 1971.

Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия. В 5 т. М., 1971. Т. 3.

История русской архитектуры. Краткий курс. М., 1956.

Мастера искусства об искусстве. В 7 т. М., 1963–1970.

Очерки по истории русского искусства/Под ред. Н. Машковцева. М., 1954.

Очерки современного советского искусства. М., 1975. Русское декоративное искусство. В 3 т. М., 1962–1965.

Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников XVIII века/Под ред. А. Леонова. М., 1952.

Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников первой половины XIX века/Под ред. А. Леонова. М., 1954.

Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина XIX в./Под ред. А. Леонова. В 5 т. М., 1962, 1971.

Сапронов П.А. Культурология. Курс лекций по теории и истории культуры. СПб., 1998.

Советское изобразительное искусство. Живопись. Скульптура. Графика. М., 1962.

Федоров-Давыдов А.А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. М., 1975.

Художники народов СССР. Библиографический словарь. В 6 т. М., 1970–1976. Т. 1–3.

Древнерусское искусство

Алпатов М.В. Всеобщая история искусств. М., 1955. Т. 3.

Алпатов М.В. Древнерусская иконопись. М., 1974.

Алпатов М.В. Андрей Рублев. М., 1959.

Антонова В.А., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи ГТГ. В 2 т. М., 1963.

Брюсова В.Г. Живопись XVII века. М., 1984.

Вагнер Г.К. Скульптура Древней Руси. М., 1969.

Вагнер Г.К. От символа к реальности. М., 1980.

Вагнер Г.К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974.

Воронин Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси. XII–XV вв. В 2 т. М., 1961–1962.

- Грбавь И.Э.* О древнерусском искусстве. М., 1966.
- Данилова И.Е.* Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970.
- Демина Н.А.* «Троица» Андрея Рублева. М., 1963.
- Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977. Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975.
- Ильин М.А.* Каменная летопись Московской Руси. М., 1966.
- Ильин М.А.* Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М., 1976.
- Каргер М.К.* Древний Киев. В 2 т. М., Л., 1958–1961.
- Каргер М.К.* Новгород Великий. М., Л., 1961.
- Лазарев В.Н.* Андрей Рублев и его школа. М., 1966.
- Лазарев В.Н.* Феофан Грек и его школа. М., 1961.
- Лазарев В.Н.* Древнерусские мозаики и фрески. М., 1973.
- Леонов А.* Симон Ушаков. Русская живопись XVII века. М., Л., 1945.
- Лихачев Д.С.* Культура Руси эпохи образования Русского национального государства (конец XIV – начало XVI в.). Л., 1946.
- Лихачев Д.С.* Человек в литературе Древней Руси. М., Л., 1970.
- Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1979.
- Лихачев Д.С.* Поэзия садов; к семантике садово-парковых стилей. Л., 1982.
- Подобедова О.И.* Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972.
- Свирин А.Н.* Искусство книги в Древней Руси (XI–XVII вв.). М., 1964.
- Спегальский Ю.П.* Псков. Л., 1972.
- Тихомиров М.Н.* Русская культура X–XVIII вв. М., 1968.

Русское искусство XVIII века

- Алексеева Т.В.* В.Л. Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX в. М., 1975.
- Аркин Д.* Образы скульптуры. М., 1961.
- Архипов Н.И., Раскин А.Г.* Бартоломео Растрелли. Л., М., 1964.
- Архипов Н.И., Раскин А.Г.* Петродворец. Л., М., 1961.
- Барокко в России. Сб. статей/Под ред. А.И. Некрасова. М., 1926.
- Бартенев И.А., Батажкова В.Н.* Русский интерьер XVIII–XIX вв. Л., 1977.
- Бенуа А.Н.* Русская школа живописи. СПб., 1904. Вып. 1–10.
- Верещагина А.Г.* Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII–начала XX в. М., 1973.
- Виппер Б.Р.* Архитектура русского барокко. М., 1978.
- Гершензон-Чегодаева Н.М.* Д.Г. Левицкий. М., 1964.
- Гофман И.М.* И.П. Мартос. Л., 1970.
- Гримм Г.Г.* Кваренги. Л., 1962.
- Дубяго Т.Б.* Русские регулярные сады и парки. Л., 1963.
- Евангулова О.С.* Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины XVIII в. М., 1969.
- Евангулова О.С.* Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. М., 1987.
- Жидков Г.В.* Русское искусство XVIII века. М., 1951.
- Жидков Г.В.* М. Шибанов. Художник второй половины XVIII в. М., 1954.
- Зодчие Санкт-Петербурга. XVIII век. Сб. статей/ Под ред. Ю. Артемьева, С. Прохвятилова. СПб., 1997.
- Из бронзы и мрамора. Книга для чтения по истории русской и советской скульптуры. Л., 1965.
- Ильин М.А.* Казаков. М., 1955.
- Ильин М.А.* Москва. Памятники архитектуры XVIII – первой трети XIX в. В 2 кн. М., 1975.
- Ильина Т.В.* И.Я. Вишняков. Жизнь и творчество. М., 1979.
- Ильина Т.В., Римская-Корсакова С.В.* Андрей Матвеев. М., 1984.
- Ильина Т.В.* Русское искусство XVIII века. М., 1999.
- Исаков С.К.* Федот Шубин. М., 1938.
- Иогансен М.В.* Михаил Земцов. Л., 1975.
- Коваленская Н.Н.* История русского искусства XVIII века. М., 1962.
- Коваленская Н.Н.* Русский классицизм. М., 1964.
- Каганович А.Л.* Антон Лосенке и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1963.

- Курбатов В. Классицизм и ампи́р. СПб., 1912.
 Лапина Н.Ф. С. Рокотов. М., 1959.
 Лебедев Г.Е. Русская живопись первой половины XVIII века. Л., М., 1938.
 Лебедева Т.А. Иван Никитин. М., 1975.
 Лебедянский М.С. Гравёр петровской эпохи Алексей Зубов. М., 1973.
 Молева Н.М., Белютин Э.М. Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII в. М., 1965.
 Михайлов А.И. Баженов. М., 1951.
 Михайлов А.И. Архитектор Д.В. Ухтомский и его школа. М., 1954.
 Петров А.Н. и др. Памятники архитектуры Ленинграда. Л., 1975.
 Петров А.Н. Пушкин. Дворцы и парки. Л., 1969.
 Петров В.Н. Конная статуя Петра I работы Растрелли. Л., 1972.
 Петров В.Н. М.И. Козловский. М., 1977.
 Пилявский В.И. Дж. Кваренги. Архитектор. Художник. Л., 1981.
 Пигалев В. Баженов. М., 1980.
 Рогачевский В.Ф. Г. Гордеев. Л., М., 1960.
 Сахарова И.М. А.П. Антропов. М., 1974.
 Селинова Т.А. И.П. Аргунов. М., 1973.
 Сыркина Ф.Я. Пьетро ди Готгардо Гонзага. Жизнь и творчество. Сочинения. М., 1974.
 Тепелоровский В.П. Чарльз Камерон. М., 1939.
 Терновец Б.Н. Русские скульпторы. М., 1924.
 Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX века. М., 1953.
 Федоров-Давыдов А.А. Ф.Я. Алексеев. М., 1955.
 Целищева Л.Н. Степан Щукин. М., 1979.

Русское искусство XIX – начала XX века

- Александрова Л.Б. Демут-Малиновский. Л., 1980.
 Алексеева Т.В. Художники школы Венецианова. М., 1958.
 Алексеева Т.В. Г.В. Сорока. М., 1955.
 Алпатов М.В. Александр Иванов. Жизнь и творчество. В 2 т. М., 1956.
 Алпатов М.В., Гунст Е.А. Н.Н. Сапунов. М., 1965.
 Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. В 2 т. М., 1967. Т. I.
 Амишинская А.В. В.А. Тропинин. М., 1970.
 Аркин Д. Образы архитектуры. М., 1941.
 Ацаркина Э.Н. Орест Кипренский. М., 1948.
 Ацаркина Э.Н. К.П. Брюллов. Жизнь и творчество. М., 1963.
 Ацаркина Э.Н. Сильвестр Щедрин. М., 1978.
 Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. СПб., 1901. Ч. 1.
 Бенуа А.Н. А. Бенуа размышляет... М., 1968.
 Борисова Е.А., Каждан Т.П. Русская архитектура конца XIX – начала XX в. М., 1971.
 Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. М., 1990.
 Верещагина А.Г. В.Г. Шварц. Л., М., 1960.
 Верещагина А.Г. Д.А. Бруни. М., 1985.
 Власова Р.И. Константин Коровин. Творчество. Л., 1970.
 Волков Н.Н. Цвет в живописи. М., 1965.
 Валков Н.Н. Композиция в живописи. М., 1977.
 Гримм Г.Г. Архитектор Андреян Захаров. Жизнь и творчество. М., 1940.
 Гримм Г.Г. Архитектор Воронихин. Л., М., 1963.
 Гримм Г.Г. Ансамбли России. Л., 1947.
 Гофман И. Иван Петрович Мартос. Л., 1970.
 Грабарь И.Э. Репин. В 2 т. М., 1963–1964.
 Грабарь И.Э. В.А. Серов. Жизнь и творчество. М., 1965.
 Дмитриева Н. Врубель. М., 1984.
 Драмлян Р.Г. М.С. Сарьян. М., 1964.

- Ермонская В.В.* Что такое скульптура. М., 1977.
- Живова О.А. Ф.А. Малявин.* М., 1967.
- Йогансен М; Лисовский В.* Ленинград. Л., 1979.
- Кириллов В.В.* Архитектура русского модерна. Опыт формологического анализа. М., 1979.
- Кириченко Е.И.* Федор Шехтель. М., 1973.
- Кириченко Е.И.* Русская архитектура 1830–1910-х гг. М., 1978.
- Кислякова И.* Орест Кипренский. Эпоха и герои. М., 1982.
- Коваленская Н.Н.* История русского искусства первой половины XIX века. М., 1951.
- Коган Д.* Мамонтовский кружок. М., 1970.
- Курочкина Т.И. И.Н. Крамской.* М., 1980.
- Лапшин В.* «Союз русских художников». М., 1971.
- Лапшина Н.* «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М., 1977.
- Лебедев Г.Е.* Русская книжная иллюстрация XIX века. М., 1952.
- Леняшин В.А.* Перов. М., 1987.
- Леняшин В.А.* Портретная живопись В.А. Серова 1900-х гг. Л., 1980.
- Лясковская О.* Карл Брюллов. М., Л., 1940.
- Лясковская О.* И.Е. Репин. 2-е изд., М., 1962.
- Лясковская О.* Пленэр в русской живописи XIX в. М., 1966.
- Мальцева Ф.С.* Мастера русского реалистического пейзажа. М., 1952. Вып. 1; М., 1959. Вып. 2.
- Мальцева Ф.С.* А.К. Саврасов. Жизнь и творчество. М., 1977.
- Мальцева Ф.С.* Федор Васильев. М., 1984.
- Манин В.С.* Куинджи. М., 1976.
- Масалина Н.А.* П. Рябушкин. М., 1966.
- Машковцев Н.Г. В.И. Суриков.* М., Л., 1960.
- Мурина Е.Б.* А. Матвеев. М., 1979.
- Неклюдова М.* Александр Иванов. Л., 1966.
- Никонова И.И.* М.В. Нестеров. 2-е изд. М., 1984.
- Очерки по истории русского портрета второй половины XIX века/Под ред. Н.Г. Машковцева. М., 1963.
- Очерки по истории русского портрета конца XIX – начала XX века/Под ред. Н.Г. Машковцева и Н.И. Соколовой. М., 1964.
- Петров В.Н. П.К. Клодт.* Л., 1973.
- Петров В.Н.* «Мир искусства», М., 1975.
- Петров В.Н.* Очерки и исследования. Избранные статьи о русском искусстве XVIII–XX вв. М., 1978.
- Пилявский В.И.* Стасов-архитектор. Л., 1963.
- Пружан И.Л.* С. Бакст. Л., 1975.
- Пунин Н.Н.* Русское и советское искусство. М., 1976.
- Пунин А.Л.* Архитектурные памятники Петербурга второй половины XIX в. Л., 1981.
- Пунин А.Л.* Архитектура Петербурга середины XIX века. Л., 1990.
- Пунина И.Н.* Петербургская артель художников. Л., 1966.
- Ракова М.М.* Русское искусство первой половины XIX в. М., 1975.
- Русакова А.А. В.Э. Борисов-Мусатов.* Л., М., 1966.
- Русакова А.А. П.В. Кузнецов.* Л., 1977.
- Русская жанровая живопись XIX – начала XX века. Очерки. М., 1964.
- Савинов А.Н. А.Г. Венецианов.* Жизнь и творчество. М., 1955.
- Сарабьянов Д.В.* Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. Очерки. М., 1971.
- Сарабьянов Д.В. П.А. Федотов и русская художественная культура 40-х гг. XIX в.* М., 1973.
- Сарабьянов Д.В. В.И. Суриков.* (Альбом). М., 1963.
- Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX в. среди европейских школ. М., 1980.
- Сарабьянов Д.В.* История русского искусства второй половины XIX в. М., 1989.
- Сидоров А.А.* Рисунки старых русских мастеров. М., 1956.
- Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX вв. М., 1970.
- Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976.
- Стернин Г.Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX в. М., 1984.
- Турчин В. С.* Эпоха романтизма в России. М., 1981.
- Федоров-Давыдов А.А. И.И. Левитан.* Жизнь и творчество. М., 1966.

Шмидт И.В. Демут-Малиновский. М., 1960.
Эткинд М.Г. А.Н. Бенуа. М., 1965.
Эткинд М.Г. Б. Кустодиев. М., 1982.
Юрова Т.В. В.Д. Поленов. М., 1961.
Юроеа Т.В. М.И. Лебедев. М., 1971.
Яремич С.П. М.А. Врубель. Жизнь и творчество. М., 1911

Советское и постсоветское искусство

Акимова И.Г. Советская жанровая живопись. М., 1962.
Алленов М.М. И.И. Машков. Л., 1973.
Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. В 2 т. М., 1967. Т. II.
Архитектура Страны Советов. 1917–1977. М., 1978.
Афанасьев К.Н. А.В. Щусев. М., 1978.
Бакушинский А.В. Н.А. Андреев. М., 1939.
Бескин О.М. Юрий Пименов. М., 1960.
Болотина И.С. И.И. Машков. (Альбом). М., 1977.
Бродский И.А. И.И. Бродский. М., 1973.
Бычков Ю. Коненков. М., 1982.
Виноградова Е.К. Современная советская графика. М., 1961.
Воронов Н.В. Советская монументальная скульптура 1960–1980. М., 1984.
Воронова О. В.И. Мухина. М., 1976.
Воронова О. И.Д. Шадр. М., 1969.
Галушкина А.С. С.В. Герасимов. Л., 1964.
Герценберг В.Р. Б.И. Пророков. М., 1963.
Горин И.П. Бытовой жанр в советской живописи. М., 1968.
Гравюры и литографии советских художников, М., 1975.
Демосфенова Г., Нурук А., Шантыков Н. Советский политический плакат. М., 1962.
Дубовицкая Н.Н. Н. Андреев. М., 1970.
Дурьлин С.Н. Нестеров в жизни и творчестве. М., 1965.
Замошкин А.И. М.К. Аникушин. Л., 1979.
Зименко В.М. Традиции, новаторство, современность. М., 1965.
Зименко В.М. Советская историческая живопись. М., 1970.
Зингер Л.С. Советская портретная живопись. М., 1968.
Измайлова Т.А.; Айвазян М.А. Искусство Армении. М., 1962.
Иконников А.В. Современная советская архитектура. 1960-е – начало 1970-х гг. Л., 1975.
Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
Искусство книги. Л., 1960–1975. Вып. 1–8.
История советской архитектуры. 1917–1958. М., 1962.
История советского искусства. Живопись, скульптура, графика. М., 1965. Т. I; М., 1968. Т. II.
Каганович А.Л. А.А. Мыльников. Л., 1980.
Каменский А.А. С.Т. Коненков. М., 1967.
Кауфман Р.С. Советская тематическая картина. 1917–1941. М., 1951.
Кириллов В.В. Путь поиска и эксперимента. М., 1974.
Кислякова И.В. Пророков –художник-борец. М., 1985.
Коненков С.Т. Мой век. М., 1971.
Корин П.Д. Письма из Италии. М., 1981.
Костин В.И. К.С. Петров-Водкин. М., 1966.
Костин В.И. А.А. Пластов. М., 1967.
Капанова С. Таир Салахов. М., 1967.
Кравченко К.С. А.В. Куприн. М., 1973.
Кудрявцева З.Н. Искусство Советской Прибалтики. М., 1971.
Куратова И.А. Советская скульптура. М., 1964.
Лебедев В.А. Аделаида Пологова. М., 1973.
Лентулова Т. Художник А. Лентулов. Воспоминания. М., 1969.

- Леонтьева Г.К.* К. Брюллов. Л., 1983.
Лисовский В.Г. И.А. Фомин. Л., 1979.
Манин В.В. Попков. (Альбом). М., 1979.
Маца И.Л. А. Дейнека. М., 1959.
Михайлов А.И. Павел Корин. М., 1965.
Моргунов И. Б.В. Иогансон. М., Л., 1940.
Морозов А.И. Поколение молодых. Живопись советских художников 1960-х – 1980 гг. М., 1989.
Мочалов Л. Гурий Захаров. Л., 1975.
Мочалов Л. Неповторимость таланта. Л., М., 1966.
Мурина Е.Б. А.Т. Матвеев. М., 1979.
Мухина В.И. Литературно-критическое наследие. М., 1960. Т. 1–2.
 Очерки истории советского искусства. 1917–1977. М., 1980.
Павлов П.А. Дмитрий Жилинский. Л., 1974.
Петров В.Н. В.В. Лебедев. Л., 1972.
Полевой В.М. А.В. Куприн. (Альбом). 2-е изд. М., 1984.
Сарабьянов Д.В. Семен Чуйков. М., 1976.
Светлов И.Е. О советской культуре. 1960–1980. Очерки. М., 1984.
Семенова Т. Кончаловский. М., 1964.
 Советское изобразительное искусство. М., 1962.
 Советское изобразительное искусство. 1917–1941. М., 1977.
 Советское изобразительное искусство. 1941–1960. М., 1981.
 Советское изобразительное искусство 1960–1970-х годов. Сб. статей. М., 1979.
 Советская скульптура наших дней. 1960–1970. Сб. статей. М., 1973.
Соколова Н.И. Кукрыниксы. М., 1962.
Суздаев П.К. История советской живописи. М., 1973.
Суздаев П.К. Советское искусство периода Великой Отечественной войны. М., 1965.
Суздаев П.К. В.И. Мухина. М., 1981.
Темерин С.М. Русское прикладное искусство. М., 1960.
Терновец Б. Сарра Лебедева. М., Л., 1940.
Толстой В.П. Советская монументальная живопись. М., 1958.
Трифонова Л.П. Андреев. М., 1960.
Тугенхольд Я. Искусство Октябрьской эпохи. М., 1930.
Федоров-Давыдов А.А. Советский пейзаж. М., 1958.
Халаминский Ю. Д. Моор. М., 1961.
Халаминский Ю. В.А. Фаворский. М., 1964.
Чегодаев А.Д. Пути развития русской советской книжной иллюстрации. М., 1955.
Червонная С. Микенас. Л., М., 1963.
Чиняков А.Г. Братья Веснины. М., 1970.
Шинкарев В.И. Митьки. М., 1990.
Яралов Ю. С. Национальное и интернациональное в советской архитектуре. М., 1971.
Яхонт О. Советская скульптура. М., 1973.

Список сокращений

БАН	– Библиотека Российской академии наук
ВМП	– Всесоюзный музей А.С. Пушкина
ГИМ	– Государственный Исторический музей
ГМГС	– Государственный музей городской скульптуры
ГМИИ	– Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина
ГНИМА	– Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. Щусева
ГОП	– Государственная Оружейная палата
ГРМ	– Государственный Русский музей
ГТГ	– Государственная Третьяковская галерея
ГЭ	– Государственный Эрмитаж
ИРЛИ РАН	– Институт русской литературы Российской академии наук

КМРИ	– Киевский музей русского искусства
НИМАХ	– Научно-исследовательский музей Академии художеств
РНБ	– Российская национальная библиотека
СПбОИИ	– Санкт-Петербургское отделение Института истории Российской академии наук
ЦГАВМФ	– Центральный государственный архив Военно-Морского Флота
ЦГАДА	– Центральный государственный архив древних актов

Именной указатель

Абдуллаев М. 346
 Абебян М. 347
 Абросимов П. 355
 Авдий, мастер 20
 Аветисян М. 357, 364, 373
 Авилов М. 339
 Аврамов 91
 Агаджанян С. 304
 Агин А. 196
 Айвазовский И. 217
 Акимов Н. 368
 Алевиз Новый 60, 62
 Алекса, «сын попа Лазаря» 17
 Александров Ю. 372, 382
 Алексеев А. 188
 Алексеев Н. 327
 Алексеев Ф. 160–162
 Алимпий, мастер 16
 Алипов С. 379
 Альтман Н. 271, 290, 291, 307
 Амашукели Э. 377, 378
 Ананьин Я. 109
 Андреев Н. 279, 287, 288, 290, 291, 311
 Андронов Н. 357, 358, 359, 364, 372
 Аникушин М. 353, 354, 370, 376
 Анненков Ю. 271
 Антинис Р. 378
 Антокольский М. 202, 235
 Антропов А. 101, 114, 115–116, 147, 151
 Аргунов И. 116–118, 144
 Аргунов Н. 118
 Аргунов Ф. 109
 Архипов А. 205, 236, 262
 Асламазян М. 324, 347
 Ахвледиани Е. 321

Баженов В. 121, 125–127, 128, 129, 134, 164
 Бакст Л. 250, 252, 256–257, 262, 264
 Бакрадзе Г. 377
 Бакшеев В. 300, 335
 Балабанов В. 368
 Бандзеладзе А. 375
 Баранов Л. 382
 Баранов О. 380, 381
 Баратта П. 104
 Барма 65, 68

Бароцци, бр. 124
Бархин Б. 371
Башилов М. 199
Беклемишев В. 202
Бёклин А. 261
Белогруд А. 276, 277
Белопольский Я. 342
Белуха Е. 331
Бельские, бр. 109
Бембель А. 341
Бенуа А.Н. 151, 153, 226, 248, 250, 251, 252, 253–255, 256, 262, 264, 283, 291, 307
Бенуа Н. 200
Бердзенишвили М. 377, 378
Бернадский Е. 196
Бернины Л. 104
Берсенев И. 163
Билибин И. 250, 260, 261, 332
Бисти Д. 375
Блюмель И. 380
Бове О. 174–175, 180
Богаевский К. 283
Бойм С. 331
Боклевский П. 199
Бон Фрязин 61, 62
Борисов-Мусатов В. 248–250, 264, 265, 280
Боровиковский В. 121, 155–158, 163, 185, 186, 227, 248
Братила 33
Бренна В. 127, 134, 171
Бродаты Л. 290
Бродский И. 290, 291, 293, 296–297, 305, 320
Бруни Л. 323
Бруни И. 375
Бруни Ф. 181, 223
Брюллов А.П. 200
Брюллов К.П. 188–191, 192
Бубнов А. 339
Буковский Л. 376
Булгакова О. 365, 367, 382
Бурдель А. 354
Бурдин Д. 382
Бурлюк Д. 271
Бухвостов Я. 79
Бялыницкий-Бируля В. 300, 334

Валериани Д. 109
Валлен-Деламот Ж.-Б. 122, 123
Валюс В. 374
Васильев А. 346
Васильев Ф. (арх.) 103
Васильев Ф.А. 219, 221
Васнецов А.В. 357, 371, 372, 382
Васнецов А.М. 235, 238, 262
Васнецов В.М. 234, 235, 239, 262, 275
Васнецов Ю.А. 307, 329, 352
Васнецов И. 382

Ватагин В. 311, 326
Ватенин В. 359
Вахрамеев В. 379, 380, 381
Венецианов А. 166, 186–187, 188
Верейский Г. 290, 291, 327, 331, 350
Верейский О. 351, 375
Верещагин В. 215–217
Верроккьо 106
Веронезе П. 192
Веснин А. 282, 311
Веснины, бр. 311, 312
Вильджюнас В. 378
Виноградов Е. 118
Виноградов С. 262, 264
Витали И. 180
Витрувий 127
Вишняков И. 101, 109, 110, 112–115, 116
Владимир, сын Дионисия 67, 69
Волков А.Н. 304, 313
Волков А. 364, 365
Волошин М. 283
Воробьев М. 184
Воронихин А.Н. 166, 167–168, 173
ВортманХ.-А. 118
Врубель М. 235, 240, 245–248, 250, 262, 265, 271
Вуаль Ж.-Л. 158
Вухтерс 84
Вучетич Е. 341, 342, 353, 376

Габрюнас В. 376
Галактионов С. 159
Гальберг С. 180
Гартман В. 201
Ге Н. 206, 209–212, 213, 226, 271
Гельфрейх М. 310, 313
Герасимов С. 284, 303, 317, 328, 335, 351
Гербель Н.-Ф. 93
Гзель Г. 95
Гинзбург М. 311, 313
Голованов Л. 331, 333
Головачевский К. 118
Голицын И. 355, 374, 375
Головин А. 235, 250, 260
Голубкина А. 278, 279, 311, 380
Голубовский Л. 376
Гонзага П. 133
Гончаров А. 300, 306, 323, 327, 332, 352
Гончарова Н. 250, 267, 270, 306
Гордеев Ф. 134, 137, 138–139, 140, 143
Горностаев А. 201
Горяев В. 331, 349, 351
Грабарь И. 252, 256, 263, 264, 303, 334, 347
Градов Ю. 376
Греков А. 118
Греков М. 293, 297–298, 305

Греку М. 363, 368
Григорий, дьякон 16
Григорьев А. 175, 176
Григорьев Б. 252
Григорьев Д. (Плеханов) 83
Григорьев С. 345
Грицай А. 347
Гроот Г.-Х. 111, 116
Гудиашвили Л. 304, 306, 331
Гусаров В. 373
Гюрджан Г. 304, 321

Давитая В. 377
Даниил Черный 54, 55, 58
Дега Э. 359
Дейнека А. 299, 300, 301, 315, 320, 323, 336–337, 339, 347, 348, 371
Демерцов Ф.И. 167
Демут-Малиновский В. 172, 177, 178
Дени В. 289
Дервиз 371
Джапаридзе В. 321
Джапаридзе Ц. 346
Джафаров А. 346
Джотто 192
Дионисий 67, 69, 70, 71, 72, 80
Добрайтис К. 359
Добров М. 283
Добужинский М. 250, 252, 258, 262, 264, 283, 306
Домогацкий В. 310
Домье 197, 199
Донателло 106
Древин А. 303
Дуайен Г.-Ф. 181
Дубинский Д. 351, 353
Думанян В. 380
Дункер И.-Ф. 109

Евлашев А. 109
Евсеев С. 310
Егоров А. 147, 181
Егоров В. 382
Егоров П. 123
Егошин Г. 315
Епифанов Г. 327, 328
Ерменев И. 158–159, 161
Ермолин В. 73
Еропкин П. 108
Ефанов В. 317
Ефимов Б. 290, 331
Ефимов И. 311, 326

Жевержеев Л. 271
Жегин Л. 284
Жилинский Д. 357, 365
Жилле Н. 134

Жилярди Д.-И. 129, 175–176
Жолтовский И. 276, 283
Жуйков 379
Жуковский С. 264
Журавлев Ф. 205

Заварзин А 341
Зале Н. 287
Залькалн Т. 287
Замирайло В. 307
Занкович В. 376
Замков В. 372
Зардарян О. 346
Заринь Я. 376
Зарянко С. 188
Зауервейд А. 196
Захаров А. 108, 142, 169–170, 171, 173
Захаров Г. 353, 374
Захаров И. 283
Захаров М. 90
Зверьков Е. 364
Зеленцов К. 188
Земцов М. 92, 93, 99, 108, 109, 110
Зенон 369
Зубов А 101, 102, 103
Зубов И. 101, 103
Зубов Ф. 101

Иванов Ал. 192–195, 208, 221. 271, 360
Иванов Ант. 180
Иванов В. 315, 357, 360, 366
Иванов В.С. 330
Иванов М. 160, 163
Иванов С. В. 235, 237, 262
Игнатов Н. 372
Иевлев Н. 199
Иоанн, дьякон 17
Иоанн, зодчий 19
Иогансон Б. 318–320, 344
Иокубонис Г. 355, 376
Иофан Б. 313, 325
Исаева В. 341, 376

Кабачек Л. 347
Кавос А 200, 201
Казаков М. 125, 126, 127–129, 130, 131, 164, 175
Какабадзе Д. 304, 312
Каленкова Т. 380
Калинин И. 365
Калныньш Э. 347, 350
Каменский В. 376
Каменский Ф. 202
Камерон Ч. 130, 132–133, 134
Канделаки Н. 341
Кандинский В. 270, 283, 284

Каневский А. 351
Каравак Л. 95, 112
Кардовский Д. 291, 327
Карновский М. 101
Касаткин Н. 206, 237, 291, 299
Кваренги Д. 130–132, 164, 168
Квасов А. 108, 109
Кенбаев М. 346
Кербель Л. 353
Кибальников А. 353
Кибрик Е. 327, 328, 351
Кипренский О. 118, 147, 181–183, 185
Кириллова Л. 359, 360
Клементьев, дьяк 84
Кленце Л. 200
Клодт К. 180
Клыкков В. 378–379, 380
Клычев И. 364, 371
Кобуладзе С. 329, 331
Ковалев Л. 78
Коджаян А. 306
Козлинский В. 290
Козловский М. 134, 139–142, 143, 147, 164. 280
Кокоринов А. 122, 151
Колесова И. 327
Колло М.-А. 137, 138
Комов О. 378
Комова Н. 378
Конашевич В. 291, 307, 314, 315, 329, 351, 352
Коненков С. 279, 285, 309, 347, 354, 380
Константинов А. 74, 75
Констебл Д. 184
Кончаловский П. 267, 268, 269, 282, 303–304, 307, 315, 318, 321, 333
Конь Ф. 66
Корбюзье Ш.-Э. 313
Корецкий В. 330, 332
Коржев Г. 355, 359, 361
Корзухин А. 205
Корин П. 315, 318, 322, 333, 338, 347, 348, 351
Кормон Ф. 258
Коро К. 184, 222
Коробов И. 108
Коровин К. 235, 240–242, 243, 250, 262
Коровин С. 205, 235, 236, 262
Королев А. 348, 373
Королев Б. 287
Королев Ю. 371
Коста 33
Костецкий В. 343, 344
Кочар Е. 329, 377
Кравченко А. 283, 306, 307
Кракау А. 201
Крамской И. 193, 205, 206–209, 210, 211, 212, 213, 219, 222, 226, 231
Красаускас С. 373
Красулин А. 382

Крендовский Е. 188
Крестовский Я. 315
Кругликова Е. 311, 322
Крылов Н. 188
Крымов Н. 320, 322, 334
Кубасов В. 382
Кузма 378
Кузнецов П. 264, 265, 266, 282, 283, 291, 303
Кузьмин Н. 329, 351
Куинджи А. 219–220, 258, 264
Кукрыниксы 330, 337, 338, 349, 351, 352
Куликов Н. 227
Кулинич А. 368
Купреянов В. 380
Купреянов Н. 291
Куприн А. 267, 269, 303, 305, 320, 334
Курбе Г. 214, 223
Курдов В. 307, 329, 375
Кустодиев Б. 227, 252, 259, 260, 261, 285, 291
Кьявери Г. 93
Кютт А. 374

Лавров И. 371
Лактионов А. 343
Лампи Ст. 155
Лангбард И. 324
Лангинен Л. 347, 379
Лансере Е.А. 202
Лансере Е.Е. 250, 252, 257, 261, 264, 283, 291, 323, 335, 339
Лаптев А. 351
Лапшин Н. 327
Ларионов М. 249, 264, 267, 269–270
Лебедев В.В. 290, 291, 307, 308, 315, 329, 331, 352
Лебедева С. 288, 291, 310, 311, 324, 340, 342, 354
Леблон Ж.-Б. 91, 93
Левин Л. 376
Левитан И. 207, 221–222, 235, 243, 250
Левицкий Д. 88, 115, 121, 150–155, 248, 253
Лентулов А. 267, 269, 282, 303, 309, 321
Леонардо 209
Леонидов 311
Лепорская 284
Лепп Э. 350
Лидваль Ф. 276
Линнат И. 350
Лисицкий Э. 284, 311
Литовченко А. 205
Лишев В. 341
Логановский А. 180
Лосенко А. 118, 144–145, 147, 163
Ломоносов М. 118–119, 120
Лойк В. 346
Лубенников И. 367
Львов Н. 130, 133, 154, 155, 156

Маврина Т. 352
Магалашвили К. 304, 322
Маковский В. 206, 213, 215, 345
Маковский К. 205, 206
Максимов В. 213–214
Макунайте А 374
Малевич К. 270, 271, 282, 283, 284, 285, 365, 384
Малютин С. 293, 298
Малявин Ф. 238–239, 250, 264, 290
Мамбеев С. 346, 348
Мамедов Т. 378
Мане Э. 223, 241, 261, 359
Манизер Г. 288, 324
Марк Фрязин 63, 64
Мартос И. 134, 140, 141–143, 144, 174, 176–178, 179, 181, 280
Марц А. 380
Масманян 377
Матисс А. 266
Маттарнови Г.-И. 93
Матвеев А. 98–101, 110, 112, 115
Матвеев А.Т. 265, 280, 283, 287, 288, 311, 318, 324, 325, 341
Матвеев Ф. 162, 163, 217
Махаев М. 108, 118
Машков И. 267, 268–269, 282, 303, 304
Маяковский В. 285, 289, 292
Мелихов Р. 344
Мельников К. 311, 319
Мельчаков М. 353
Менелас А 200
Меркуров С. 280, 287, 310
Мерперт Д. 371
Месмахер М. 201
Микеланджело 141, 192
Микенас Ю. 352, 376
Микешин М. 201
Милонег Петр 19
Мирзашвили Т. 364
Митлянский Д. 380
Митрохин Д. 252, 306, 308
Митурич М. 375
Митурич П. 291
Мичурин И. 109
Модоров Ф. 333
Моисеенко Е. 356
Моне К. 218, 241, 359
Монферран О. 200
Моор Д. 285, 289
Моркунас К. 373
Морозов А. 205
Мочалов С. 327
Мур Генри 381
Мушина В. 280, 283, 288, 311, 315, 324–325, 339–340, 353
Мыльников А. 345, 348, 363, 376
Мясоедов Г. 206, 212, 214, 297

Назаренко Т. 365, 366, 369, 373
Накушьян С. 353
Нариманбеков Т. 357, 369–370, 372
Нартов А. 107
Насипова Т. 364
Невахович Н. 195
Неёлов В. 109
Неменский Б. 338
Непринцев Ю. 343, 344
Нестеров М. 205, 235, 239–240, 250, 262, 322, 323
Нестерова Н. 364, 365, 367, 369, 374
Нивинский И. 308
Никитин Г. 81, 83
Никитин И. 90, 95–98, 99, 101, 112
Никитин Р. 90
Николадзе Я. 304, 310, 324, 341
Николаев Я. 331
Никонов П. 357, 358, 359
Нисский Г. 315, 321, 346
Нурали Б. 304

Обер А. 202
Огурцов Б. 74, 75
Окас Э. 375
Опекушин А. 201
Орешников В. 333, 347
Орлов В. 365
Орлов И. 364
Орлов С. 353
Орловский А. 183, 185
Орловский Б. 179
Осипов Д. 287
Осис Я. 346
Осмеркин А. 300, 303
Оснер К. 92, 104
Оссовский П. 357
Остроумова-Лебедева А. 250, 260, 283, 285, 291

Павлов И. 291
Пакулин В. 327, 333
Палладио 130, 131
Парланд А. 201
Пастернак Л. 262, 290
Паулюс Ф. 374
Пахомов А. 332, 334
Переплетчиков В. 262
Перетяткович М. 276
Перов В. 203–205, 206, 208, 215, 226, 235
Петр. зодчий 12, 26, 28
Петр, митрополит и иконописец 49
Петров В. 354
Петров-Водкин К. 250, 264–265, 272, 291, 293, 294, 301–302, 315, 318
Петрок Малый 65
Петровичев П. 264, 334
Пикарт П. 101

Пикассо П. 373
Пименов Н. 180
Пименов Ст. 173, 177, 178
Пименов Ю. 300, 320, 347, 351
Пино Н. 92, 104, 112
Пиранези 126
Пискарев Н. 306
Пискунов В. 316
Писсарро К. 241
Пластов А. 317, 334, 345, 351
Платунов М. 331
Плахов Л. 188
Подляский Ю. 346
Пожарский С. 306, 315
Поленов В. 207, 220–221, 235, 241, 262
Поленова Е. 235
Пологова А. 379, 381
Померанцев А. 201
Пономарев Н. 375
Попков В. 315, 357, 358, 359–360, 362, 363
Попова Л. 282
Постник 65, 68
Прокофьев И. 134, 141, 143, 164
Пророков Б. 348–349
Прохор с Городца 51, 52
Прянишников И. 205
Пуни И. 282
Пчельников И. 371

Радаков А. 290, 307
Радлов Н. 290, 307, 331
Раевская В. 333
Растрелли Б.-К. 104–107, 138
Растрелли Ф.-Б. 108, 109, 111, 167, 171
Рафаэль 131, 193
Рачев Е. 352
Резанов А. 201
Ренуар О. 359
Репин И. 206, 208, 222–227, 230, 233, 234, 239, 242, 260, 261, 297, 319, 343
Репин С. 372
Рерих Н. 220, 250, 251, 258–259, 265
Решетников Ф. 345
Ринальди А. 124
Роден О. 278
Родченко А. 282, 284, 308, 311, 330, 365
Рождественский В. 303
Рожнев В. 365
Розанова О. 282
Рокотов Ф. 147–150, 248
Ромадин Н. 346, 364
Романова Л. 373
Ромас Я. 346
Ропет (Петров И.) 201
Рослин А. 158
Росси К. 171–172, 174

Ростовцев А. 101
Ротари П. 111, 112
Рублев А. 51, 52, 53–59, 67, 80, 82
Рубо Ф. 298
Рудаков К. 327, 329
Руднев Л. 355
Рутковский Н. 333
Рылов А. 220, 252, 264, 282, 285, 293, 295, 315
Рынди́н В. 303
Рябушкин А. 205, 238, 239, 250
Ряжский Г. 298, 299

Саблуков Х. 118
Савины, Н., Наз., Ф., И. 80
Савин Сила 83
Савицкий Г. 305
Савицкий К. 206, 214
Савицкий М. 357, 372
Савранская И. 382
Саврасов А. 206, 216, 217, 218, 219, 221, 241, 262
Салам-заде С. 322
Салахов Т. 355, 357, 360, 364
Самарин Н. 368
Самохвалов А. 307
Сапунов Н. 250, 264, 267
Саркисян А. 341
Сарьян М. 264, 265, 266, 282, 291, 302, 304, 318, 321, 331, 334, 346, 347
Свинин Б. 378
Сезанн П. 268
Селиванов И. 163
Селиханов С. 376
Семенов А. 201
Сера Ж. 263
Серебряков А. 200
Серебрякова З. 252, 271
Серебряный И. 360
Серов В. 207, 227, 235, 240, 241, 242–244, 245, 250, 257, 261–262, 322
Сидоров В. 364
Сидур В. 365
Симонов В. 141
Симун К. 377
Синайский В. 287
Синьяк П. 263
Ситников А. 365, 367
Скородумов Г. 163
Скулме Д. 369
Смирнов Н. 368
Смолины А. и П. 357, 358
Снейдерс Ф. 304
Снопов В. 348
Сойфертис Л. 332, 349, 351
Соколов В. 344
Соколов И. 118
Соколов П. 145, 147, 163
Соколова Т. 380, 381

Солари П. 63, 64
Соломаткин Л. 205
Сомов К. 250, 251, 252–253, 256, 262, 264, 283
Сорин 283
Сорока Г. 188, 189
Сперанский С. 376
Ставассер П. 180
Старов И. 129–130, 164
Старцев О. 77
Стасов В.П. 109, 173, 180
Степанов Н. 198
Степанова В. 282
Стерлигов 284
Стожаров В. 367
Ступин А. 166
Судейкин С. 250, 252, 264, 267
Сундуков 369
Суриков В. 206, 222, 228–234, 238, 262, 271, 319, 343
Схонебек (Шхонсбек) 101
Сюзор П. 275

Тальберг Б. 373
Таннауэр И.-Г. 95, 112
Тансыкбаев Ц. 347
Татевосян О. 305
Татлин В. 252, 270, 271, 293, 311
Таурит Р. 376
Тегин Д. 344
Телингатер С. 308
Тельжанов К. 346
Теребенев И. 169
Терлемезян Ф. 321
Тетерин В. 347, 349
Тимков Н. 333
Тимм В. 196
Тинторетто 192, 232
Тициан 192
Ткачевы А. и С. 355, 361
Тоидзе И. 330
Токке Л. 111
Толстой Ф. 178, 179–180
Томон Тома де 168–169, 170, 173
Томский Н. 341, 352, 354
Тон К. 200, 201
Топуридзе В. 377
Тордия Р. 364
Торелли Ст. 124
Трезини Д. 92, 93, 99, 109
Тропинин В. 185–186
Трубецкой П. 277–278
Трутовский К. 199
Трухменский А. 85
Тулин Ю. 344
Тыранова А. 188
Тырса Н. 283, 291, 306, 327, 329

Тьеполо Д.Б. 124
Тюленев В. 315

Угаров Б. 344, 356
Угрюмов Г. 146, 147, 181
Удальцова Н. 282
Ульянов Н. 329, 339
Уралов И. 372
Уткин Н. 157
Ухтомский А 160
Ухтомский Д. 109, 125, 127
Ушаков Л. 75
Ушаков С. 76, 81–82, 84
Ушин А. 374

Фаворский В. 284, 307, 308, 315, 318, 323, 324, 326, 327, 332, 347, 352, 372, 375
Файдыш-Крандиевская Н. 344
Фалилеев В. 283
Фальк Р. 267, 269, 303, 308, 347
Фальконе Э.-М. 136–137, 138, 141, 144
Фандерфлит Н. 327
Федосов Яков, резчик 47
Федотов П. 196–198, 203, 205, 208
Фельтен Ю. 123–124, 125
Феодосий, сын Дионисия 67, 69, 71, 72
Феофан Грек 38–41, 42, 46, 50–52, 54
Фивейский Д. 353
Филатчев О. 359, 371, 372
Филонов П. 270–271, 282, 292, 318, 365, 384
Фиораванти Аристотель 60, 62
Фирсов И. 158
Фомин И. 276
Фомин Н. 372
Фонвизин А. 265, 284, 303, 331
Фонтана Д.-М. 93

Харламов М. 283
Хижинский Л. 306, 327, 329
Хогарт У. 197, 216
Хряков А. 355

Церетели З. 373
Цигаль В. 376
Цимакуридзе А 321
Цораев Д. 376

Чайков И. 311
Чарушин Е. 307, 329, 352
Чебаков Н. 344
Чевакинский С. 108, 109, 123, 125
Чекрыгин В. 270, 284, 308
Чемесов Е. 163
Чепцов Е. 297
Черемных М. 289, 331
Черкасов Ф. 90

Чернецовы Г. и Н. 188
Чернов Ю. 379
Чернышев Н. 284, 303
Чернышев С. 355
Ческие И. и К. 159
Чехов Н. 222
Чехонин С. 252, 285, 291, 294, 307
Чижов М. 202
Чирин П. 80, 81
Чистяков П. 242
Чичагов Д. 201
Чоглоков М. 80
Чуйков С. 346
Чюрленис 265
Чхенкели 378

Шагал М. 252, 270–271, 284, 285, 365
Шадр И. 289, 288, 308–309, 311, 313, 315, 317, 325
Шальгрэн 169
Шарден 158
Шарутин Т. 75
Шаховской Д. 382
Шварц В. 206
Шебуев В. 147
Шевченко А. 270, 284, 291, 303, 306
Шевченко П. 379
Шевченко Т. 196
Шегаль Г. 317
Шедель Г. 93
Шервуд В. 201
Шервуд Л. 287
Шехтель Ф. 273, 274, 275
Шибанов М. 158, 160
Шиллинговский П. 291, 329
Шишкин И. 206, 217, 218
Шкуд М. 382
Шлютер А. 93, 104
Шмаринов Д. 328, 331, 351, 375
Шмельков П. 199
Шмидт Г.-Ф. 162
Шретер В. 201
Штакеншнейдер А. 200
Штамм Н. 353
Штеренберг Д. 285, 300, 308
Шубин Ф. 121, 130, 134–136, 138, 139, 141
Шухаев В. 350

Щедрин Сем. 159, 160, 163
Щедрин Сил. 183–184, 185, 217
Щедрин Ф. 134, 141, 142, 169, 170, 172, 178
Щипакин Л. 382
Щуко В. 276, 283, 310
Щусев А. 275, 283, 312–313

Экстер А. 271, 282

Эльдаров О. 378
Эльконин В. 372
Эриксен 124

Юон К. 263, 264, 282, 285; 291, 292, 300, 335
Юркунас В. 374

Яблонская Т. 345, 360, 363, 364
Яковлев А 252
Яковлев Б. 300
Яковлев В. 333
Якулов Г. 268
Ярошенко Н. 206, 214

СОДЕРЖАНИЕ:

ПРЕДИСЛОВИЕ	2
ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО	3
ИСКУССТВО КИЕВСКОЙ РУСИ	3
ИСКУССТВО ПЕРИОДА ФЕОДАЛЬНОЙ РАЗДРОБЛЕННОСТИ. XII – СЕРЕДИНА XIII ВЕКА	11
ИСКУССТВО В ПЕРИОД МОНГОЛО-ТАТАРСКОГО ИГА И НАЧАЛА ОБЪЕДИНЕНИЯ РУССКИХ ЗЕМЕЛЬ (XIV – НАЧАЛО XV В.)	20
ИСКУССТВО РУССКОГО ЦЕНТРАЛИЗОВАННОГО ГОСУДАРСТВА КОНЦА XV–XVI ВЕКА	37
ИСКУССТВО XVII ВЕКА	47
РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII ВЕКА	56
ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКА	56
ИСКУССТВО СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА.....	69
ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА.....	77
РУССКОЕ ИСКУССТВО XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА	107
РУССКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА	107
РУССКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА	128
РУССКОЕ ИСКУССТВО КОНЦА XIX–НАЧАЛА XX ВЕКА	151
ИСКУССТВО СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА	181
СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО ОТ 1917 ДО 1941 ГОДА.....	181
ИСКУССТВО В 1941–1945 ГГ.	213
ИСКУССТВО СЕРЕДИНЫ 40-Х – КОНЦА 50-Х ГОДОВ	221
ИСКУССТВО 60–80-Х ГОДОВ.....	229
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА	250
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	255
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	256

Учебное издание

Ильина Татьяна Валериановна

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ
Отечественное искусство

Редактор *О.К. Смирнова*
Художники *В.Н. Хомяков, Л.Е. Зайцев*
Художественный редактор *Ю.Э. Иванова*
Технические редакторы *Н. В. Быкова, Л.А. Овчинникова*
Компьютерная верстка *С.Н. Луговая*
Корректор *О.Н. Шебашова*
Оператор *М.Н. Паскарь*

ЛР № 010146 от 25.12.96 г. Изд. № РИФ-177. Сдано в набор 10.02.2000
Подп. в печать 21.06.2000. Формат 60x90^{1/16}. Бум. офс. № 1. Гарнитура «Тайме»
Печать офсетная. Объем 25,5 усл. печ. л. + 0,25 усл. печ. л. форз.,
26,25 усл. кр.-отт., 26,18 уч.-изд. л. + 0,37 уч.-изд. л. форз.
Тираж 10000 экз. Заказ № 1879

ГУП «Издательство «Высшая школа»,
101430, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., д. 29/14

Факс: 200-03-01, 200-06-87
E-mail: V-Shkola@g23.relcom.ru
[http:// www.v-shkola.ru](http://www.v-shkola.ru)

Набрано на персональных компьютерах издательства

Отпечатано в ГУП ИПК «Ульяновский Дом печати»
432601, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14