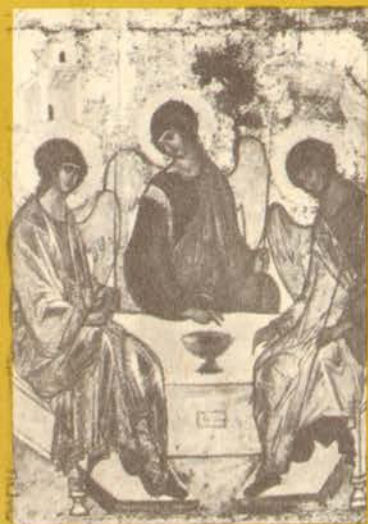


И. И. ПИКУЛЕВ

РУССКОЕ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО



БОРЬБА КРАСНОГО РЫЦАРЯ С ТЕМНОЙ СИЛОЮ



И.И.ПИКУЛЕВ

РУССКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

ДОПУЩЕНО УПРАВЛЕНИЕМ КАДРОВ
И УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
В КАЧЕСТВЕ УЧЕБНОГО ПОСОБИЯ
ДЛЯ СТУДЕНТОВ ИНСТИТУТОВ КУЛЬТУРЫ
И ФАКУЛЬТЕТОВ КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ
ИНСТИТУТОВ ИСКУССТВ И КОНСЕРВАТОРИЙ

Москва «Просвещение» 1977

- ПЗ2 Пикулев И. И.
Русское изобразительное искусство. Учеб. пособие для студентов ин-тов культуры и фак. культ-просвет. работы ин-тов искусств и консерваторий. М., «Просвещение», 1977.

288 с. с ил.

Книга является первым пособием по истории изобразительного искусства, адресованным прежде всего студентам институтов культуры, институтов искусств и консерваторий. Автор анализирует периоды развития искусства с выделением наиболее значительных имен выдающихся художников. Подробно рассматриваются в пособии произведения советских мастеров.

60602—757

П 103(03)—77 ^{78—77}

7С

© Издательство «Просвещение», 1977 г.

ОТ АВТОРА

Изобразительное искусство начинает занимать все большее место в практике культурно-просветительных учреждений. Об этом свидетельствуют создание факультетов изобразительного искусства при народных университетах культуры, возникновение колхозных художественных музеев, клубных «Третьяковских галерей» (постоянных выставок репродукций), открытие изостудий при Домах и Дворцах культуры, систематическая организация смотров работ самодеятельных художников.

Для того чтобы руководить всеми этими формами приобщения к художественной культуре, будущий культпросветработник должен обладать знаниями истории изобразительного искусства, понимать основные законы творчества. Для режиссеров народных театров, которых готовят институты культуры, произведения живописи, скульптуры и графики служат наглядным образцом, используемым в практической деятельности.

В институтах культуры наряду с историей русского изобразительного искусства существует курс, связанный с вопросами искусства быта (история костюма, оформление интерьера), куда включаются и разделы, посвященные архитектуре, поскольку в последней с наибольшей ясностью проявили себя художественные стили.

В основу учебного пособия положен курс лекций, читаемый автором на протяжении многих лет в Московском государственном институте культуры.

Рассчитанная на студентов институтов культуры, данная книга может быть рекомендована и слушателям народных университетов культуры, а также широкому кругу читателей, интересующихся историей развития национальной художественной культуры.

ВВЕДЕНИЕ

Изобразительное искусство связано со зрительным восприятием и воссоздает изображение видимого мира на плоскости или в пространстве, не передавая, однако, последовательного развертывания отображаемого момента во времени.

Жанры и формы изобразительного искусства. Помимо классификации изобразительного искусства по видам (живопись, графика и скульптура), существует также деление по жанрам. Оно связано с вычленением из многообразия жизненных явлений каких-то более или менее отграниченных групп тем и образов. Основными жанрами считаются: исторический; историко-революционный; бытовой, воспроизводящий сцены повседневной жизни (кстати, поскольку он является самым широким по охвату явлений, понятие «бытовой» часто заменяют в литературе термином «жанр» и тогда пишут: «жанровая живопись», «жанровая скульптура» и т. д.); батальный жанр, отображающий эпизоды военной жизни; портретный; пейзажный, включающий марину — изображение морских видов; жанр интерьера; натюрморт, воссоздающий предметы обихода, снедь, цветы; анималистический, где предметом отображения являются животные, и, наконец, мифологический, черпающий сюжеты из народных сказок, древних религиозно-фантастических сказаний о богах и героях.

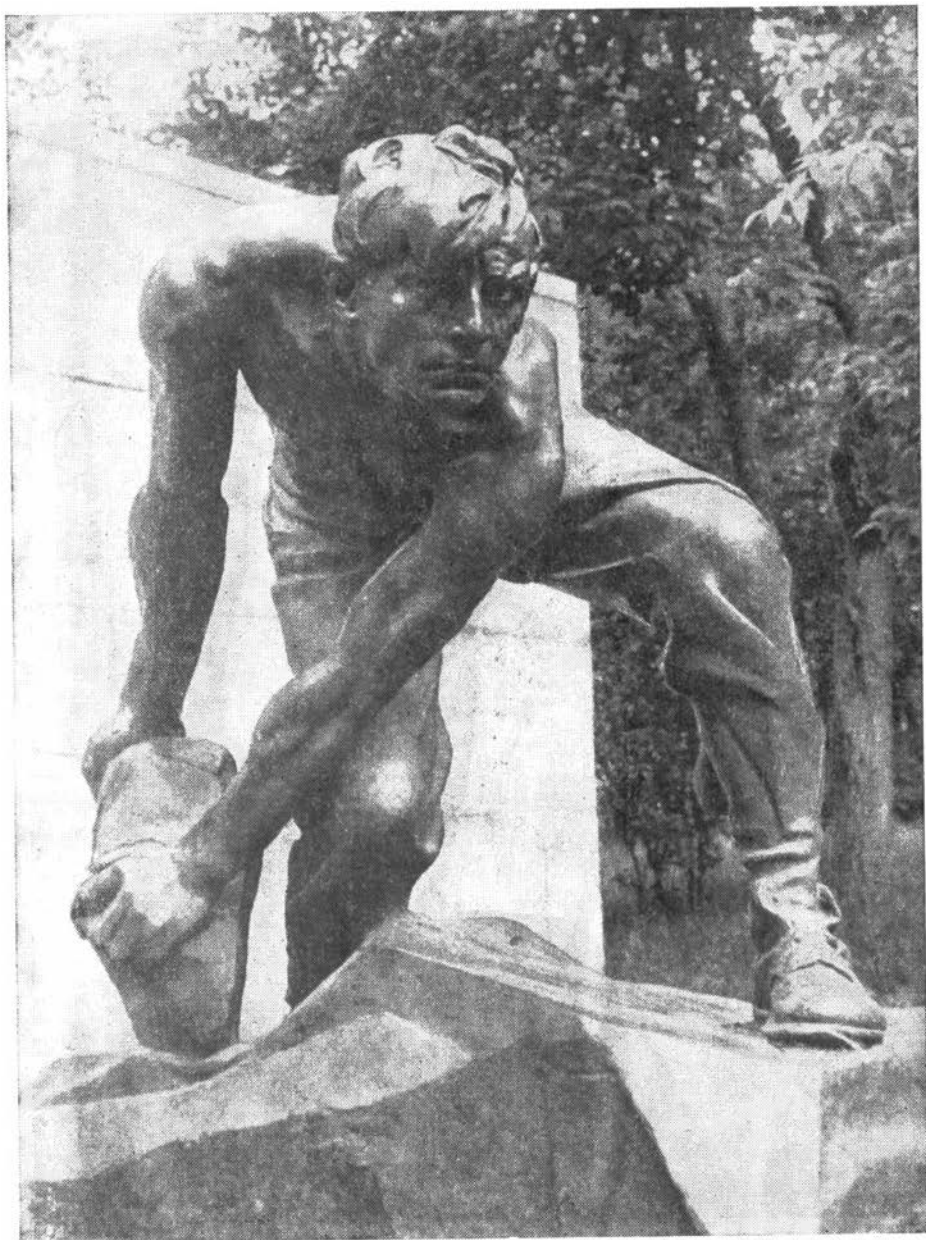
Произведения живописи, графики и скульптуры могут иметь станковую, монументальную и декоративную (или декоративно-монументальную) форму.

Понятие «станковое» означает, что произведение предназначалось прежде всего для экспонирования (на станке — подставке или стенде) в музейном зале, на выставке.

Монументальная форма подразумевает не просто произведения крупного размера. Если это живописные творения, то они, как правило, связаны с архитектурой, но обладают самостоятельным общественно значимым образным содержанием (панно, фреска, мозаика). В области скульптуры к монументальным работам относят те, которые создаются в расчете на восприятие с большого расстояния и способны, зрительно подчиняя себе окружающую архитектурную или природную среду, формировать ансамбль.



В. Фаворский. Пушкин-лицеист 1934 г.



И. Шадр. Булыжник — оружие пролетариата. 1927 г.



И. Шадр. Булыжник — оружие пролетариата.

И. Шадр. Булыжник — оружие пролетариата.

Что же касается третьего термина, то обычно речь идет о произведении изобразительного искусства, которое исполнялось специально для украшения интерьера, фасада сооружения, площади, магистрали, парка. Следовательно, оно входит в состав какого-то архитектурного ансамбля, служит для подчеркивания художественных особенностей конструкции или планировки, т. е. имеет дополняющее значение в общем характере образа.

Художественные средства изобразительного искусства. В изобразительном искусстве образ формируется с помощью определенных художественных средств — композиции, ритма, линии, пластики, силуэта, светотени, перспективы и колорита. Они применяются в разных соотношениях, но какое-то из них будет в известной степени ведущим для данного вида искусства. Именно указанное обстоятельство и



определило разделение изобразительного искусства на живопись, графику и скульптуру.

Художественные средства отличаются от непосредственно технических своей способностью служить созданию образа, выражать идейное содержание. Например, колористическое решение опирается на законы цветоведения; однако цвет — физическое явление, обусловленное пигментарной окраской предметов и их освещением. Колорит же — это обдуманное мастером построение цветовой гаммы, связанное с эмоциональным и эстетическим восприятием, жизненным и профессиональным опытом автора, а также с особенностями художественного мышления данной исторической эпохи. Цель такого построения — добиться целостного цветового впечатления от предметов, разнородных по своей природной окраске, и посредством этого выразить внутреннее содержание образа.

Колорит обычно выступает в качестве ведущего художественного средства живописи. Наглядным примером может послужить левитановская «Золотая осень» (1895). Живописец обращается, казалось бы, ко времени увядания природы, но картина вызывает не грустное, а приподнято-мажорное чувство. Художник контрастно сопоставил голубизну холодных небес со сверкающим золотом листвы, красный кустарник — с густой синевой реки; природа будто раскрывает в преддверии близкого зимнего сна богатство своих красок¹. Но далее колорит переходит в спокойную цветовую гамму. Движение цвета завершается мягким пятном озими, зеленеющей перед деревенской околицей и словно напоминающей об извечном круговороте природы, о постоянном обновлении и возрождении ее сил.

Наиболее характерным признаком подавляющего большинства графических изображений является их построение при помощи линии или штриха. Здесь в качестве примера можно привести карандашный портрет Пушкина-лицеиста, выполненный В. Л. Фаворским в 1934 году. Резкие, «рубленые» линии лицейского мундира юноши сразу вступают в контраст с овальными контурами лица и курчавой головы. Этот контраст звучит рассказом о поэтической молодости, для которой становятся тесными какие-то существующие заостреннейшие литературные правила и рамки.

Отказ Фаворского от тонально-пространственного построения фонового плана приводит к тому, что гибкие набросочные силуэты лицейстов и арабески буйной зелени Царскосельского парка, помещенные за спиной Пушкина, неожиданно начинают восприниматься словно бы расположенными в одной пространственной плоскости с его фигурой. Линейно связываясь с нею, они кажутся зрителю неким условно-графическим выражением внутренних творческих процессов поэта. Перед смотрящим предстают будто бы обнаженный росчерками карандаша духовный мир юноши и источники, питающие его творчество (бескорыстная дружба лицейстов, благородные порывы молодых сердец, царственная природа).

Работа Фаворского была подготовительной для будущей гравюры на дереве, но рисунок приобрел самостоятельное художественное значение

¹ В данном случае живописец использует контрастный колорит. Колорит же, построенный на постепенном переходе тонов, называется тональным.

в результате виртуозного использования средств графической выразительности.

В арсенале художественных средств скульптора особое значение имеет согласованность переходов объемной формы, которая именуется пластичностью и проверяет себя в силуэтной выразительности скульптуры.

Например, в известном произведении И. Д. Шадра «Булыжник — оружие пролетариата» (1927), при фронтальной точке зрения, утяжеленность части композиции с руками, выдирающими булыжник, и ногой упирающейся в почву, выявляет физическую трудности и в то же время непреклонную мощь усилий героя. При перемещении смотрящего влево силуэт вызывает ассоциацию с натянутой тетивой лука (мысленно вписанной в контуры рук и вывороченного камня); «стрелу», готовую сорваться с нее, как бы образует корпус, а острие — голова статуи. При перемещении же зрителя вправо силуэтный очерк вызывает представление, будто булыжник уже начинает свой полет, ибо все тело рабочего в неостановимом порыве ушло вперед, словно неся камень за собой, дабы сообщить дополнительную энергию сокрушающему удару. Даже с тыльной стороны силуэт продолжает оказывать свое воздействие, придавая фигуре очертания сжатой пружины с предельной концентрацией физической силы.

■

Заклячая введение, надо подчеркнуть, что для всех видов искусства имеет решающее значение зависимость художественной культуры от экономических и политических основ общественной формации. Следует отметить, что из всех течений наиболее объективно отражает окружающую действительность реалистическое искусство. Важно учитывать положение о взаимоотношении искусства с другими формами общественного сознания (к таковым, помимо искусства, относятся наука, политика, право, мораль и религия, и в качестве особой формы общественного сознания выделяется философия). В каждую историческую эпоху одна из форм общественного сознания может выступать на правах лидирующей и накладывает свой отпечаток на все остальные. Среди видов искусства какой-то один делается доминирующим в связи с тем, что специфические свойства последнего позволяют ему с наибольшей степенью полноты выявлять тенденции данного исторического периода в соответствии с характерным для эпохи образом мышления. В результате этот вид искусства занимает (даже количественно) преобладающее место в художественной культуре, достигает более высокого по сравнению с другими видами расцвета и оказывает воздействие на направление их развития.

Знание этих положений даст возможность глубже ощутить национальное своеобразие русской художественной культуры в целом и изобразительного искусства в частности; по достоинству оценить вклад, внесенный русским изобразительным искусством в духовную сокровищницу человечества; острее увидеть мировое значение советского изобразительного искусства, открывшего для зарубежных художественных школ путь к творческому методу социалистического реализма.

РАЗДЕЛ I

ДРЕВНЕРУССКОЕ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО

Древнерусское искусство — искусство X—XVII веков — формировалось в период сложения и укрепления феодальных социально-экономических отношений и своими истоками связано с художественной культурой восточнославянских племен. Но об искусстве восточных славян, которое в свою очередь находилось в контакте с художественной культурой античных колоний Причерноморья, мы можем судить лишь по неполным археологическим данным и косвенным упоминаниям в письменных источниках. Достоверно известно, что в дофеодальный период языческие храмы-святилища, построенные из глины и дерева, украшались резьбой и росписью. Сохранившиеся памятники тех далеких времен говорят нам о существовании скульптуры (она почти вся была уничтожена с введением христианства как принадлежность отживающего идолопоклонства). Высокий уровень развития прикладного искусства обнаруживают, например, ювелирные изделия из бронзы и серебра, которые искусно украшались геометрическим, зооморфным (изображением людей, зверей и птиц) и растительным орнаментами. Археологические открытия последних лет свидетельствуют, что еще задолго до образования Киевского государства славяне создали самобытную художественную культуру.

Ее дальнейшее развитие было связано с феодальной эпохой, которая принесла господство религиозной идеологии. Фридрих Энгельс в книге «Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии» писал: «Средние века присоединили к теологии и превратили в ее подразделения все прочие формы идеологии: философию, политику, юриспруденцию. Вследствие этого всякое общественное и политическое движение вынуждено было принимать теологическую форму. Чувства масс вскормлены были исключительно религиозной пищей...»¹. Искусство Древней Руси, как и других народов, находилось в зависимости от церковных установлений.

Христианское вероучение рассматривает храмовое сооружение как место приобщения человека к божеству. Поэтому архитектура стала ведущим видом искусства. Икона, например, формируясь в иконостасы, высту-

пала в качестве непосредственного слагаемого архитектурного сооружения, ибо служебное назначение иконостаса — служить стенкой-преградой, отделяющей алтарь от остальной части помещения. Плоскость стены как один из основных элементов образа в архитектуре оказывала свое влияние и на художественные представления иконописца и резчика по камню. Уплотненность персонажей древнерусской живописи, широкое использование ритма линий объясняются, в частности, желанием органичнее связать фигуры с архитектурной средой (хотя, разумеется, нематериальность в изображении представителей небесного царства, приводившая к отказу от объемной передачи форм, исходила из церковных требований). Свойство архитектурного образа выражать не столько конкретные идеи времени, сколько общие эстетические категории «величия», «монументальности», «легкости» и т. д. при главенствующем положении зодчества среди видов искусства, способствовало проникновению в иконопись отвлеченных аллегорических форм, к тому же в наибольшей степени отвечавших религиозной идеологии.

Будучи живописным произведением, икона резко отличается от такой формы творческого выражения, как картина. В догматическом церковном представлении икона понимается как соединительное звено между верующим и божеством. Следовательно, художники средневековья вынуждены были придерживаться ограничительных религиозных догматов, но вместе с тем в иконописи находили свое отражение этические и эстетические идеалы, порожденные жизнью народа, и даже в отдельных случаях элементы социальной протеста.

Искусство Киевской Руси. Искусство Киевской Руси достигло своего наивысшего расцвета в конце X — первой половине XI века, когда Киевская держава приобрела огромный политический вес.

В XI веке в Киеве был создан первый из выдающихся памятников русского изобразительного искусства — мозаики и фрески Софийского собора. Сам факт обращения к сложной и дорогостоящей технике мозаики свидетельствовал о богатстве и мощи молодого государства.

Софийский собор, заложенный в 1037 году, строился в качестве главного храма Руси. Поэтому уже сама система расположения изображений в его интерьере должна была утверждать идеи феодальной иерархии — подчинение низших высшим. В главном куполе на золоченом фоне был представлен Христос-Вседержитель, строго вззирающий на Землю. Ниже помещались на таком же золоченом фоне небесные стражи — архангелы. Под ними, в простенках между окнами барабана купола, — апостолы, ученики Христа. Еще ниже, на так называемых парусах, поддерживающих купол, — четыре евангелиста (биографы Христа). Алтарную нишу (абсиду) украсила шестиметровая фигура молящейся богоматери, олицетворяющая земную церковь, испрашивающую у всевышнего милости к слабым по своей природе людям.

Расположенные ярусами (по церковным рангам) ряды небожителей и отцов церкви внушали древнему киевлянину идею соподчинения как основу правопорядка, установленного самими небесами. Не случайно князь со свитой пребывал на хорах. Выше князя находились лишь те, кто якобы

ниспослал на него божескую благодать, облачив его властью над нижестоящими.

Однако было бы ошибкой отграничивать внутренний смысл мозаик собора лишь идеей утверждения феодальной иерархии. Церемониальная торжественность общего композиционного решения и нарядность колорита отвечали, конечно, чувству гордости наших предков за могучее государство.

Для выполнения мозаик и росписей были приглашены византийские мастера. Призванные в Киев «греки» нашли здесь иную почву, чем у себя на родине. Византийская империя XI века вступила в полосу своего постепенного упадка. Киевская же Русь бурлила молодой энергией.

Примечательно, что не все сюжеты Софийского собора были религиозными, так, роспись лестничных переходов на хоры, игравшие роль дополнительного дворцового помещения, где часто устраивались приемы гостей, совещания князя с боярами, словно бы переносят зрителя в атмосферу византийского и русского придворного быта. Фрески воссоздают сцены охоты, скоморошских игрищ, тешивших князей. Написанные в различной манере, они свидетельствуют об участии в их исполнении ряда мастеров, в том числе, вероятно, местных, киевских.

Первоначально Киевская художественная школа выступала единственной и определяющей развитие древнерусского искусства. Однако в XII веке в связи с повсеместным торжеством феодальных отношений объединяющая сила Киева начала слабеть и раздробление Руси на отдельные княжества привело к появлению местных школ изобразительного искусства. Наиболее крупными из художественных школ отдельных областей Древней Руси стали Новгородская и Владимиро-Суздальская.

Искусство Новгорода XII—XIV веков. Общеизвестна роль Новгорода как международного торгового центра средневековья. С 1136 года он превратился в боярскую феодальную республику во главе с Советом из именитых бояр и купцов. На новгородском вече раздавался и голос низов. Определенная демократичность общественной жизни Новгорода наложила отпечаток и на его художественную культуру.

Росписи Георгиевского собора в Старой Ладогe (60-е годы XII века), храма Благовещенья в Аркажах (1189), Спаса-Нередицы (1199), затем более поздней эпохи — Успенья на Волотовом поле (1363), Спаса на Ильине (1378) и других церквей, наконец, иконопись — все это, взятое в совокупности, выражает особенности Новгородской школы: простонародность облика святых, контрастный смелый колорит (Киевская художественная школа использовала преимущественно тональный колорит).

В искусство Новгорода проникали даже социальные мотивы, отражавшие движение городской бедноты против главенства бояр. В церкви Спаса-Нередицы, например, был изображен богатч из библейской притчи, помещенный в адский огонь, и бедняк Лазарь, восседающий у праотца Авраама в раю. Надпись гласила: «Отче Авраам, помилуй меня и пошли Лазаря, чтобы он омочил палец свой в воду и остудил мне язык. Изнемогаю я в пламени этом». Беспощадность справедливого возмездия усиливалась фигурой Сатаны, подносящего грешнику вместо живительной влаги сосуд с огнем и второй надписью: «Друг богатый, испей горящего пламени».

Новгородская фресковая живопись достигла своего расцвета во второй половине XIV века. Именно в это время прибыл из Византии и связал свою творческую судьбу с Новгородской школой Феофан Грек (род. около 1350 — ум. около 1410).

Творчество Феофана Грека. Выдающееся произведение Феофана Грека — фрески церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде (1378), сохранившиеся лишь частично. Манера Феофана Грека индивидуальна, но его внутренние творческие искания совпали с характерными для Новгородской школы. В колорите он использовал принципы контраста, хотя не прибегал к яркой, пестрой расцветке. Чтобы добиться резкого эффекта, ему достаточно было на коричневое пятно лица или одежды как бы обрушить удары коротких белильных мазков. Стремительное движение кисти превращало их буквально в зигзаги молний, озарявших мглу. В мировом искусстве средневековья немного художественных образов, способных сравниться, например, с созданным Феофаном Греком образом одного из первых отшельников в истории христианства Макария Египетского.



Феофан Грек. Макарий Египетский. 1378 г.

Согласно легенде, Макарий, потрясенный мерзостью, царившей в жизни, удалился в пустыню. Считая все то недостойное, что ему пришлось увидеть, якобы связанным с плотским началом в человеке, он решил «встать над плотью». Отшельник изнурял свое тело постами и религиозными бдениями.

В изображении Феофана Грека он кажется почти бесплотным. Темный «лик» святого бороздят резкие белильные штрихи, выявляющие скулы, надбровные дуги, поднятые в молитвенном жесте кисти иссохших рук. Еле намеченные глаза наполовину прикрыты тяжелыми веками. Поэтому их взгляд приобретает сурово-печальное выражение.

Проникновение острых проблем социальной действительности в религиозную живопись Новгорода определило ее значение для последующего развития русской художественной культуры.

Новгородская художественная школа заняла на известное время ведущее положение в русской культуре.

Искусство Владимиро-Суздальской земли XII—XIII веков. Соперником Новгородской художественной школы могло выступать лишь искусство Владимиро-Суздальской земли. Его высшие достижения относятся ко второй половине XII — первой половине XIII веков, когда владимиرو-суз-



*Скульптурный декор Владимиро-Суздальской Руси.
Дмитриевский собор во Владимире. 1194—1197 гг.*



Давид-псалмопевец. Рельеф церкви Покрова
на Нерли. 1165 г.

дальские князья, опираясь на поддержку посадских людей, сумели ограничить влияние крупного боярства и стали претендовать на первенствующее положение на Руси. В число лучших памятников указанного периода входят церковь Покрова на Нерли (1165), Дмитриевский собор во Владимире (1194—1197) и Георгиевский собор в Юрьеве-Польском (1230—1234). Они свидетельствуют, что в изобразительном искусстве Владимиро-Суздальской земли первостепенное значение имела декоративная скульптура.

Владими́ро-суздальские мастера щедро покрывали скульптурным декором наружные стены храмов, причем одним из центральных персонажей скульптурного убранства выступал библейский царь Давид, создатель единого древнееврейского государства (несомненно, его образ был предложен заказчиками).

Плоскостной характер рельефа свидетельствовал не только о стремлении теснее связать изображение с плоскостью стены, но и о сохранении традиций народной резьбы по дереву. Весьма своеобразной была и разработка образа Давида, известного не только в качестве правителя, но и поэта-псалмопевца. Резчики по камню изображали Давида играющим на арфе и чарующим своим пением все сущее, включая зверей и птиц. Это позволило вынести на стены соборов весь мир фантастических существ, населявших в представлении славян дремучие леса, широкие поля и глубокие водоёмы.

Наряду с поэтическими персонажами славянской мифологии в рельефах владимирских церквей помещены и персонажи античных преданий. Здесь можно видеть кентавра — полулошадь-получеловека, грифона — животное с телом льва, головой и крыльями орла и т. д. Наличие подобных мотивов показывает, как далеко распространилось по Руси античное влияние и на какой богатой почве выросла древнерусская художественная культура.

Искусство эпохи возникновения Московского государства. Монгольское завоевание нанесло колоссальный ущерб русским землям, в том числе и Владимиро-Суздальской. Однако оно оказалось в состоянии затормозить, но не остановить прогрессивное развитие Руси. Началось объединение северо-восточных земель вокруг Москвы. Выгодное географическое положение этого княжества в центре пересечения речных и сухопутных путей привело к быстрому возрастанию его значения в экономических отношениях.

Государственная дальновидность московских правителей, и прежде всего Ивана Калиты, содействовала превращению Москвы в крупный политический центр. Естественно, что Москва становилась и важнейшим культурным центром Руси.

Творчество Андрея Рублева. На рубеже XIV—XV веков в Москве творил величайший из мастеров древней Руси Андрей Рублев (род. около 1360 — ум. 1430), ставший, по существу, основателем самостоятельной Московской художественной школы.

Московская художественная школа, формируясь в обстановке начавшегося национального подъема, утверждала новые эстетические идеалы. Искусство Андрея Рублева и его сподвижников не содержало в себе мотивов недоступной мирянам святости небожителей киевских мозаик или фана-



Андрей Рублев. Троица Ок. 1423 г.

тической одержимости праведников и отшельников новгородских росписей. Персонажи творений московских художников стояли несравнимо ближе к реальным людям, хотя и сохраняли неземную величавость.

Краски Андрея Рублева не менее интенсивны, чем у новгородцев, но в то же время легче и светлее. Гибкая певучая линия плавно очерчивает фигуры, а не «врезает» их в фон, как это было на киевских фресках.

Широкою известность мастеру принесло участие в 1405 году в украшении великокняжеского Благовещенского собора Московского Кремля. Затем он работал в Звенигороде, где расписал Успенский собор и исполнил иконы для Саввино-Сторожевого монастыря. В 1408 году во Владимире художник полностью восстановил осыпавшиеся фрески в обветшавшем Успенском соборе, который служил в то время главным собором Руси. Наконец, последнее значительное свершение Андрея Рублева — роспись и украшение иконами собора знаменитой Троице-Сергиевой лавры (20-е годы XV века).

Работа живописца в Троице-Сергиевой лавре имела особое патриотическое значение. Известно, что в 1380 году в стенах обители ее основатель Сергей Радонежский благословил московского правителя Дмитрия Ивановича на поход против Мамая и предрек блистательную победу. Так, в понимании народа той далекой поры из лавры как бы взошла заря национальной свободы. Поэтому позднее, в 1408 году, Едигей, совершив набег на Русь, разрушил лавру до основания, даже приказав запахать и засеять травой землю, где она стояла, чтобы вытравить всякое воспоминание о поражении его соплеменников на Куликовом поле. Однако впоследствии глубоко чтимая лавра была восстановлена, и именно здесь в 1422—1427 годах Андрей Рублев исполнил в качестве ее главной иконы «Троицу».

Рублев излагал библейский рассказ о явлении старцу Аврааму трех прекрасных юношей, воплотивших в себе «троичность высшего божества». Мастер не собирался иллюстрировать христианскую легенду. Его захватила идея единства, с которой для людей средневековья связывалось представление о «Троице». Произведение Рублева пронизано высокой мыслью братского единения, которое в XIV—XV веках только одно могло быть залогом успешной борьбы за национальную независимость.

Смело отходя от установившихся традиций изображения «Троицы», художник даже не показал Авраама и его жену Сарру. Рублев не хотел чем-либо отвлекать внимание от главного — духовного единства сидящих за столом крылатых юношей. На кого бы из них ни посмотрел зритель, его взгляд будет невольно скользить к соседнему и в каждом находить настроение взаимопонимания и доверия.

Это впечатление достигнуто тем, что все изображения вписаны в замкнутую круговую линию. Она охватывает фигуры юношей, склоненных друг к другу, и далее вновь и вновь возрождается в очертаниях всех частей композиции. Так, мягкое движение головы среднего ангела словно встречает свое мелодическое эхо в общем очерке силуэта наклонившегося соседа. Оно ритмически повторяется в круглой форме нимба вокруг его головы, в округлом рисунке его крыла и даже в изгибе ствола дерева и очертаниях пригорка, изображенных в глубине.

Линейные повторы сопровождается повторяемость элементов цветовой гаммы. Для своего шедевра Рублев достал ляпис-лазурь — краску, которая ценилась дороже золота, так как приготавливалась из бирюзы. Ее звонкая синева превратила плащ центрального ангела в подобие драгоценного самоцвета, вделанного в икону. Однако сила этого цвета заключена в том, что он имеет отзвуки не только в тонах хитонов боковых ангелов, но и в мягких — то лиловато-, то зеленовато-голубоватых оттенках складок их плащей, а также в прозелени, явно просвечивающей в лицах. Ритмические повторы мотивов круга, издревле служившего символом единения, помогают мастеру целенаправленно провести свою идею. В то же время они сообщают его творению необыкновенную музыкальность. Стоустая молва об иконе, подобно кругам на воде, расходилась по Руси. Рублевская «Троица» повторенной возникала то в одной, то в другой церкви, соборе, тереме. Позднее так называемый «Стоглавый собор» даже запретил писать сюжет иначе, чем его решил великий художник.

Есть сведения, что на склоне лет Рублев расписал собор Андроникова монастыря, но росписи не сохранились, потому что по распоряжению церковников осыпавшиеся фрески сбивали вместе со штукатуркой и писали на заново оштукатуренной поверхности. «Троица» в последующие периоды трижды подвергалась безграмотным подновлениям, точнее говоря записям. Их устранили только советские реставраторы в 1918 году.

Русский народ хранит сердечную память о своем знаменитом художнике. Имя Андрея Рублева стояло в списке великих соотечественников, которым Советское правительство считало необходимым соорудить памятники в соответствии с ленинским планом монументальной пропаганды. Бывший московский Андроников монастырь, где живописец жил и работал, был объявлен в 1960 году историко-архитектурным заповедником. Здесь открыли музей имени Андрея Рублева, где изучают и пропагандируют историю древнерусского искусства.

Выдвинув такого мастера, как Андрей Рублев, Московская художественная школа в период образования национального государства заняла господствующее положение на Руси.

Искусство централизованного Русского государства конца XV—XVI веков. Укрепление экономических связей, политическое объединение русских земель, освобождение от монголо-татарского ига способствовали формированию общерусской культуры.

В конце XV века в столице развернулось крупное строительство, имевшее целью придать городу облик, достойный резиденции «государя всея Руси», женатого на племяннице последнего византийского императора. Это время оставило в русском зодчестве в качестве эпохального памятника ансамбль Кремля, получивший свое окончательное архитектурное решение в начале XVI века, в изобразительном искусстве памятником эпохи стало творчество Дионисия (род. около 1440 — ум. 1502).

Творчество Дионисия. В 60—70-х годах XV века живописец исполнил росписи и иконы в Пафнутьево-Боровском монастыре под Москвой. В начале 80-х годов его вызвали ко двору Ивана III для написания икон в иконостас главного кремлевского Успенского собора, а затем поручили работы

в Иосифо-Волоколамском монастыре. Наконец, в последние годы жизни художник расписал, вместе с сыновьями Владимиром и Феодосием, собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря в Белозерском крае (1500-1502).

Дионисий был мастером синтеза живописи с архитектурой. Блестательный пример тому — оформление портала собора Рождества Богородицы. Вверху над дверным проемом Дионисий поместил в неглубокой круглой нише (тимпане) изображение Христа па престоле; влево и вправо от него — фигуры Марии и святых, поклоняющихся ему (так называемый деисусный ряд). Ниже этого яруса расположились две сюжетные композиции, разделенные острым килевым завершением лепного арочного обрамления портала. Они воспроизводят рождение и детство Марии. Слева и справа от входа — «небесная стража» — архангелы Михаил и Гавриил. Наконец, в нижней части стены — живописные полотнища-завесы («полотенца»), украшенные крупными круговыми орнаментальными узорами.

Все это сложное построение связано в единую ритмическую систему, фокусом которой служит арочная линия портала. Последняя ритмически повторяется в силуэтных очертаниях архангелов, а затем в очерке фигур родителей Марии — Анны, возлежащей на ложе роженицы (левая композиция), и Иоакима, ласкающего дочь (правая композиция). В свою очередь очертанию фигур Анны и Иоакима вторят линии находящихся над ними фигур деисусного ряда. И наконец, заключительным ритмическим аккордом служат линии тимпана, круговых узоров «полотенцев» и нимбов.

Через замедленные жесты изысканно вытянутых фигур действие словно бы перетекает из одной группы в другую. Даже яркие цвета, входящие в колористическую гамму, взяты приглушенными. В силу этого стена выглядит окутанной перламутровой дымкой тонов.

Однако в художественном методе Дионисия видно переосмысление философской направленности наследия Андрея Рублева. Хрупкое изящество его образов как нельзя более соответствовало идеалам той утонченной и пышной культуры, о которой мечтали русские правители, впервые после почти трехвекового иноземного ига вновь заявившие о себе средневековому миру. Впрочем, лучшие из творений художника, представлявшие радостное славословие в красках, были созвучны и общенародным надеждам на великое будущее освобожденной отчизны.

Русское изобразительное искусство XVII века. С образованием феодальной монархии нити духовной культуры все больше и больше сосредоточивались в руках самодержавного правительства. Церковные власти навязывали окостенелые схемы решения того или иного сюжета (композицию, типы лиц и фигур поз). Поощрялось богословское начетничество, толкавшее иконописцев к сложной символике образов, понятной лишь узкому кругу людей.

Угроза омертвения, нависшая над искусством, вызвала противоборствующие тенденции. Они проявили себя прежде всего в усилении декоративного начала. Росписи иногда покрывали церковные стены сплошным многоцветным ковром, где контуры фигур сплетались чуть ли не в один замысловатый узор. Наглядным примером могут служить фрески храмов Вос-

кресенья и Спаса на Сених Ростовского кремля (1675—1680), а особенно — ярославских церквей Ильи Пророка (1680—1691) и Иоанна Предтечи в Толчкове (1694—1695). Надо сказать, что, помимо цветистости колорита и затейливости орнаментики, эти фрески отличали житейские подробности, которые превращали эпизоды из жизни святого в жанровую сцену. Так, стала хрестоматийной для истории русского искусства сцена жатвы из Ильинского храма, повествовательной не связанная с изображенной на ее фоне смертью мальчика, которого предстоит воскресить святому.

Четко обозначилось стремление художников придавать иконописным ликам живые пластические формы. О том, насколько ширился круг приверженцев этого течения, свидетельствуют следующие строчки, принадлежащие главе старообрядчества — протопопу Аввакуму: «...по попущению божьему умножились в нашей земле иконного письма непотребного изуграфы. Пишут Спасов образ... лицо одутловато, уста червоны, власы кудрявые, руки у мышцы толстые, такоже и у ног бедра толстые, а весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишь сабли той при бедре не написано»¹.

Творчество Симона Ушакова. Наиболее крупным из иконописцев XVII века был Симон Федорович Ушаков (1626—1686), возглавивший художественную мастерскую при кремлевской Оружейной палате. В своем творчестве художник чаще всего обращался к одной из христианских легенд, рассказывавшей о «чудесном» появлении на куске ткани как бы отпечатка лица Христа (Спас Нерукотворный). Это позволяло работать не над всей фигурой, а только над передачей лица, под которой Ушаков подразумевал создание не условного изображения — «лика», а портрета. В отличие от традиционного плоскостного решения живописец светотенью выявлял все формы лица, пытался добиться телесного цвета.

Открытое стремление художника к портретированию конкретного человека обнаруживается в иконе «Насаждение древа государства Российского» (1668). Она воссоздает одно из типизированных изображений Богородицы — Владимирской богоматери, почитавшейся покровительницей Московской державы. Фигура Богородицы вписана в медальон, занимающий центр композиции, основу которой составляет родословное древо Российского государства, произрастающее из-за стен Московского Кремля.

На ветвях древа в медальонах изображены исторические деятели, укреплявшие Русское государство. У подножия древа, за кремлевской стеной, стоят: в правой стороне — современный Ушакову царствующий правитель Алексей Михайлович, в левой — царица Мария Ильинична с царевичами Алексеем и Федором.

Искусство парсуны. Надо отметить, что уже в начале XVII века на Руси появились первые так называемые парсуны (изображение персон), запечатлевшие русских царей и их приближенных. Сочетание в парсуне иконописных приемов, проявляющихся в узорчатости и плоскостной трактовке фигуры, с попыткой скрупулезно зафиксировать персональные черты приводило к своеобразному художественному эффекту. Одежда и головные

¹ Житие Протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М., 1934, с. 209-210.

уборы были неким декоративным обрамлением, в котором подчеркнута резко выступали индивидуальные особенности лица портретируемого. Видимо, это обстоятельство отчасти объясняет, почему парсунное письмо перешло в XVIII век, удерживаясь в периферийных районах России. Музейные находки последнего времени открыли, например, прежде неизвестное искусствоведению дарование Григория Островского, воспитанного на парсунной манере. Последнее из до сих пор обнаруженных исполненных им произведений — портрет А. Ф. Катенина, отца будущего известного театрального деятеля и либерального критика, — датировано 1790 годом.



Прогрессивные явления характерны не только для живописи XVII века, но и для других видов искусства этого исторического периода. Именно в конце столетия произошел перелом в развитии культуры России. Он обуславливался общими причинами, связанными с формированием национального всероссийского рынка и становлением русской нации. Практические потребности общественной жизни и производственной деятельности стимулировали распространение математических, физических, географических и других отраслей знаний. Более широко Россия знакомится с западной культурой. И хотя XVII век не дал мастеров, равных Феофану Греку или Андрею Рублеву, для последующей истории изобразительного искусства было важно зарождение идеи о том, что задачей художника является отражение реальной действительности. Полностью отойти от религиозных сюжетов, развить эти идеи в стройную систему взглядов, закрепить их своей творческой практикой предстояло деятелям искусства наступающего XVIII столетия.

РАЗДЕЛ II

РУССКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО XVIII ВЕКА

Глава первая

РУССКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Восемнадцатый век стал одной из переломных эпох в истории России. Культура, обслуживавшая духовные запросы этого периода, начала быстро приобретать светский характер, чему в значительной мере содействовало сближение искусства с наукой. Так, сегодня весьма трудно найти художественную разницу между географической «ландкартой» тех дней и зародившейся видовой гравюрой (за исключением разве произведений А. Ф. Зубова). Большинство гравюр первой половины столетия похоже на технические чертежи. Сближение между искусством и наукой пробуждало у художников интерес к знаниям и поэтому помогало освобождаться от пут церковной идеологии.

В живописи намечались и определялись жанры нового, реалистического искусства. Преобладающее значение среди них приобретал портретный жанр. В религиозном искусстве принижалась идея человека и возвеличивалась идея бога, поэтому светское искусство должно было начинать с образа человека.

Творчество И. М. Никитина. Основоположителем национального портретного жанра в России явился Иван Максимович Никитин (род. около 1690 — ум. 1741). Мы плохо знаем биографию этого художника, но даже скудные сведения показывают, что она была необычной. Сын священника, он первоначально пел в патриаршем хоре, однако позднее оказался преподавателем математики в «Артиллерной школе» (будущей Артиллерийской академии). О рано пробудившемся в нем увлечении изобразительным искусством стало известно Петру I, и Никитина направили стипендиатом в Италию, где ему довелось обучаться в академиях Венеции и Флоренции. Вернувшись из-за рубежа и возглавив русскую реалистическую школу, живописец всю жизнь оставался верен идеалам петровского времени. В правление Анны Иоановны он примкнул к оппозиционным кругам и попал в сибирскую ссылку, возвращаясь из которой (при воцарении Елизаветы Петровны) умер в дороге.

Талант Никитина виден уже в самых ранних работах, например в портрете любимой сестры Петра I — Натальи Алексеевны (1714), выступавшей в качестве покровительницы зародившегося на Руси придворного

театра. Полотно, обнаруживая техническую неумелость автора (особенно бросается в глаза деревянная жесткость складок бархатной мантии), вместе с тем правдиво передает облик царевны, какой ее знали близкие люди, — дебелой, стареющей. Ее явно болезненная полнота усугубляется землистым цветом кожи (вскоре, в 1716 году, она умерла от водянки).

Период зрелого творчества мастера способны достойно представлять не только натурные портреты самого Петра I, но и такое выдающееся произведение, как «Портрет Наполеона гетмана» (1720-е годы).

По своему техническому исполнению творение Никитина вполне стоит на уровне европейской живописи XVIII века. Оно строго по композиции, форма лепится мягко, цвет полнозвучен, а теплый фон создает ощущение реальной глубины.

Образ подкупает простотой, необычной для искусства начала столетия. Хотя на гетмане парадная одежда, богато расшитая позументами, чувствуется, что ему привычнее обстановка походов, нежели аудиенций. Его мужественное лицо задублено ветром и солнцем; лишь светлеет, выделяясь, лоб, нетронутый загаром под прикрывавшей его в походах шапкой. Глаза, привыкшие вглядываться в равнинные дали, испытующе смотрят из-под чуть воспаленных, покрасневших век.

«Наполеон гетман» воспринимается сегодняшним зрителем как образ мужественного человека — современника художника, который также выдвинулся не в силу родовитости, а благодаря неустанному труду и способностям.

Отметив достоинства Никитина, следует, однако, оговорить, что внутренняя характеристика изображаемого человека достигалась живописцем лишь в том случае, если характер портретируемого был, как говорится, «написан на лице» резко и определенно. Творчество Никитина решало в принципе начальную проблему портретного жанра — показ неповторимости индивидуального внешнего облика людей.

Из других русских портретистов первой половины XVIII века можно назвать также А. М. Матвеева (1701—1739), прошедшего обучение живописи в Голландии. Его лучшими работами принято считать портреты четы Голицыных (1727—1728) и автопортрет, в котором он изобразил себя вместе с молодой женой (1729).

И Никитин и Матвеев с наибольшей ясностью обнаруживают реалистическую тенденцию развития русского портрета петровской поры.

Русское искусство середины XVIII века. Творчество А. П. Антропова.

Традиции, заложенные Никитиным, не получили непосредственного развития в искусстве периода правления ближайших преемников Петра, включая так называемую бироновщину.

Творения портретистов середины XVIII века свидетельствуют о том, что эпоха больше не давала им богатого материала, каким располагал их предшественник Никитин. Однако зоркая и добросовестная фиксация всех особенностей облика изображаемых приводила к тому, что отдельные портреты приобретали подлинно обличительную силу. Это особенно относится к творчеству Алексея Петровича Антропова (1716—1795).



И. Никитин. Портрет Напольного гетмана 1720-е гг.

Выходец из мастерового люда, ученик А. М. Матвеева, он окончательно сформировался в «живописной команде» Канцелярии от строений, ведавшей техническими и художественными работами на многочисленных придворных постройках. Его произведения остались для середины XVIII века документом времени, подобно творениям Никитина для первой четверти столетия. Он исполнил портреты А. М. Измайловой (1754), Петра III (1762) и другие полотна, в которых самобытность творческой манеры автора и традиции народно-прикладного искусства, проявляющиеся в декоративности сочетания ярких пятен чистого (локального) цвета, сплавлены воедино.

В «Портрете Петра III» эта декоративность цвета заставляет сразу же уловить несоответствие между пышностью дворцовой обстановки и запечатленным на ее фоне человеком. Маленькая головка, узенькие плечики и несоразмерно длинные ноги усиливают это впечатление. Глядя на портрет, невольно веришь рассказам жены Петра III, будущей императрицы Екатерины II. В «записках» она сообщает, что супруг обожал детскую игру в солдатики (кстати, Петр III изображен в военном мундире, с фельдмаршальским жезлом, а в глубине картины представлена батальная сцена).

Деятельность Антропова охватывает, кроме середины, и всю вторую половину XVIII века. Тем не менее целесообразно разбор его творчества завершать рассмотрение истории искусства первой половины XVIII века, ибо в дальнейшем развитии перед русской художественной культурой обозначились иные задачи, при решении которых изображение человека в неповторимости его индивидуального облика служило не более чем отправной точкой.

Глава вторая

РУССКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Ко второй половине XVIII века Россия, полностью отойдя от изживших себя форм средневековой художественной культуры, вступила на общий с европейскими странами путь духовного развития. Его генеральное направление для Европы определила надвигавшаяся Великая французская революция 1789 года. Правда, только складывавшаяся русская буржуазия была еще слаба. Историческая миссия натиска на феодальные устои оказалась для России связанной с деятельностью передовой дворянской интеллигенции, представителям которой предстояло через просветительство XVIII столетия постепенно прийти к декабризму начала следующего века.

Просветительство, будучи крупнейшим общекультурным явлением эпохи, формировалось в условиях доминирующего положения правовой идеологии. Теоретики восходящего класса — буржуазии — стремились обосновать с точки зрения правосознания ее господство и необходимость устранения феодальных учреждений. Можно привести в качестве примеров развитие теории «естественного права» и выход в 1748 году знаменитого сочинения просветителя Шарля Монтескье «Дух законов». В свою очередь



А. Антропов. Портрет Петра III. 1762 г.

и дворянство, предпринимая ответные действия, обращалось к законодательным установлениям, ибо другие формы сопротивления надвигающейся угрозе уходили из его рук.

В Западной Европе среди видов искусства выдвинулся театр, сцена которого стала трибуной идей, готовивших общество к революционному преобразованию. Для данного периода характерны постановка и решение проблем общественно-воспитательной роли театра. Здесь достаточно вспомнить оставшиеся навсегда в золотом фонде эстетики «Парадокс об актере» Дени Дидро и «Гамбургскую драматургию» Готхольда Лессинга.

Что касается России второй половины века, то правительство Екатерины II также принимало широкие предохранительные законодательные меры, начиная с «наказа» императрицы для Комиссии по уложениям 1767 года и до «Жалованной грамоты дворянству» (1787).

Русское просветительство целиком отпиралось от положений теории «естественного права», утверждавших якобы заложенное в самой природе человека право на уважение достоинства индивидуума, независимо от его социального положения, прерогативу полновластного распоряжения плодами собственного труда и т. д. Таким образом, взгляды российского просветительства тяготели прежде всего к проблеме личности. (При этом можно вспомнить, что и программный документ Великой французской революции носил наименование «Декларации прав человека и гражданина».)

В пятидесятых годах в России появился первый публичный театр, основанный Ф. Г. Волковым. Правда, количество театров не было большим, но следует учитывать развитие любительской сцены (при Московском университете, при Смольном институте благородных девиц, Шляхетском корпусе и т. д.). Домашний театр архитектора и переводчика Н. А. Львова играл заметную роль в жизни столицы. О месте, занимаемом драматургией в русской литературе XVIII столетия, говорит хотя бы тот факт, что даже Екатерина II в поисках средств правительственной опеки над умами использовала форму драматического сочинения (ее перу принадлежат комедии «О, время!», «Именины госпожи Ворчалкиной», «Обманщик» и другие).

В Петербурге и Москве, помимо театров, имевших в виду дворянские круги, существовали одно время и театры, созданные по почину типографских рабочих и фабричных учеников, рассчитанные на средние и низшие городские слои. В их репертуар входили драмы, комедии и пьесы Жана Батиста Мольера. Современники отмечали, что «чернь, купцы, подьячие и прочие, им подобные» проявляли «столь великую жадность» к спектаклям, что, «оставив свои иные забавы, из которых иные действием не весьма забавны, ежедневно на оные зрелища собирались»¹. Наконец, надо вспомнить крепостные театры, число которых к концу столетия доходило до ста семидесяти. Лучшая из крепостных трупп — шереметевская — насчитывала 150 актеров и 40 оркестрантов.

Театральное искусство обладает способностью наглядно развернуть перед массой зрителей событие во всей его жизненной конкретности. Ма-



Ф. Рокотов. Портрет неизвестной в розовом. 1770-е гг.



Ф. Рокотов. Портрет молодого человека в треуголке. 1770-е гг.



Ф. Рокотов. Портрет В. Е. Новосильцевой. 1780 г.



Ф. Рокотов. Портрет В. Н. Суровцевой. 1780-е гг.

териал, из которого актер конструирует сценические типы, — это он сам как гражданин и человек, т. е. как личность. Поиски путей утверждению человеческого достоинства, гражданских идеалов, отметившие историю русской живописи и скульптуры второй половины XVIII века, проходили в том же русле, что и искания в области театрального искусства.

Развитие портретного жанра. Переходя к непосредственной истории русского изобразительного искусства второй половины XVIII века, надо первоначально остановиться на рождении так называемого интимного портрета. Для понимания особенностей последнего важно отметить, что все, в том числе и большие мастера первой половины столетия, работали над парадным портретом. Художники стремились показать прежде всего достойного представителя преимущественно дворянского сословия. Поэтому изображаемого писали в парадной одежде, при знаках отличия за заслуги перед государством, а зачастую в театрализованной позе, выявляющей высокое общественное положение портретируемого.

Парадный портрет диктовался в начале столетия общей атмосферой эпохи, а впоследствии — установившимися вкусами заказчиков. Однако он очень быстро превратился, собственно говоря, в официозный. Теоретик искусства той поры А. М. Иванов заявлял: «Должно, чтоб... портреты казались как бы говорящими о себе сами и как бы извещающими: «смотри на меня, я есмь оный непобедимый царь, окруженный величеством»¹.

В противоположность парадному интимный портрет стремился запечатлеть человека таким, каким он представляется взгляду близкого друга. Причем задача художника заключалась в том, чтобы наряду с точным обликом изображаемого человека раскрыть черты его характера, дать оценку личности.

Наступление нового периода в истории русского портрета знаменовали полотна Федора Степановича Рокотова (род. 1736 — ум. 1808 или 1809).

Творчество Ф. С. Рокотова. Скудность биографических сведений не позволяет достоверно установить, у кого он учился. Долгие споры велись даже по поводу происхождения живописца. Раннее же признание художника обеспечила его подлинная одаренность, проявившаяся в портретах В. И. Майкова (1765), неизвестной в розовом (1770-е годы), молодого человека в треуголке (1770-е годы), В. Е. Новосильцевой (1780), П. Н. Ланской (1780-е годы).

В портрете неизвестной в розовом запечатлена миловидная девушка, с нежными, почти детскими чертами лица. Пастельная гамма розовых и серебристо-серых тонов сообщает образу целомудренную чистоту. Незабываемо выражение лица неизвестной — полуулыбка, скользящая на губах, взгляд затененных миндалевидных глаз. Здесь и доверчивость, и какая-то недоговоренность, быть может, своя сердечная тайна. Портрет Рокотова будит в человеке потребность духовного общения, говорит об увлекательности познания окружающих людей.

¹ Иванов А. М. Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и Примечание о портретах. Спб., 1789, с. 206.



Д. Левицкий. Портрет Е. И. Нелидовой. 1773 г.

Однако при всех художественных достоинствах рококовской живописи нельзя не заметить того, что таинственная полуулыбка, загадочный взгляд удлинённых глаз переходят у него из портрета в портрет, не раскрывая, а лишь как бы предлагая смотрящему разгадать скрытую за ними натуру. Рождается впечатление, что автор создает подобие театральной маски загадочного человеческого характера и накладывает ее на всех тех, кто ему позировал.

Дальнейшее развитие интимного портрета было связано с именем Дмитрия Григорьевича Левицкого (1735—1822).

Творчество Д. Г. Левицкого. Первоначальное художественное образование он получил занимаясь под руководством отца, гравёра Киево-Печерской лавры. Участие в работах по росписи киевского Андреевского собора, осуществлявшихся А. П. Антроповым, привело к последующему четырёхлетнему ученичеству у этого мастера и увлечению портретным жанром. В ранних полотнах Левицкого отчетливо выступает связь с традиционным парадным портретом. Перелом в его творчестве знаменовала заказанная портретная серия воспитанниц Смольного института благородных девиц, состоящая из семи крупноформатных произведений, исполненных в 1773—1776 годах. Заказ имел в виду, конечно, парадные портреты. Предусматривалось изобразить девушек во весь рост в театральных костюмах на фоне декораций любительских спектаклей, ставившихся в пансионе. (К зимнему сезону 1772—1773 года воспитанницы настолько преуспели в сценическом искусстве, что на представлениях присутствовал императорский двор и дипломатический корпус.)

Заказчицей выступила сама императрица в связи с предстоящим первым выпуском учебного заведения. Она стремилась оставить потомству наглядную память об исполнении своей заветной мечты — воспитании в России поколения дворян, которые бы не только по праву рождения, но и образования, просвещённости возвышались над низшими сословиями.

Однако то, как живописец подошел к выполнению задания, раскрывает, например, «Портрет Е. И. Нелидовой» (1773). Девушка запечатлена, как полагают, в своей лучшей роли — служанки Сербины из инсценировки по опере Джованни Перголези «Служанка-госпожа», рассказывавшей о ловкой горничной, сумевшей добиться сердечного расположения господина, а затем и брака с ним. Грациозно приподняв пальчиками легкий кружевной передник и лукаво склонив голову, Нелидова стоит в так называемой третьей позиции в ожидании взмаха дирижерской палочки. (Кстати, пятнадцатилетняя «актриса» пользовалась такой любовью публики, что ее игра отмечалась в газетах и ей посвящали стихи.) Чувствуется, что для нее театральное представление — не повод продемонстрировать «изящные манеры», привитые в пансионе, а возможность выявить молодой задор, стесненный повседневными жесткими правилами Смольного института. Художник передает полное душевное растворение Нелидовой в сценическом действии. Близкие по тону серо-зеленые оттенки, в которых решен пейзажный театральный задник, жемчужные цвета платья девушки — все подчинено этой задаче. Левицкий показывает и непосредственность натуры самой Нелидовой. Живописец нарочито подал тона в фоновом плане более

тусклыми и одновременно заставил их искриться на первом плане — в одежде героини. Гамма строится на богатом по своим декоративным качествам отношении серо-зеленых и жемчужных тонов с розовыми в окраске лица, шеи, рук и лент, украшающих костюм. Причем во втором случае художник придерживается локального цвета, заставляя вспомнить манеру его учителя Антропова.

Художественные достижения, придавшие своеобразию этой маленькой портретной галерее, Левицкий закрепил в последующем творчестве, создав, в частности, два превосходных портрета М. А. Львовой, урожденной Дьяковой, дочери сенатского обер-прокурора (1778 и 1781).

Первый из них показывает восемнадцатилетнюю девушку, почти ровесницу смолянок. Она изображена в повороте, непринужденность которого выразительно подчеркивается золотистым боковым светом, упавшим на фигуру. Лучистые глаза юной героини мечтательно-радостно смотрят куда-то мимо зрителя, а влажные губы тронуты поэтически неопределенной улыбкой. В ее облике — лукаво-задорная смелость и целомудренная робость, всепроникающее счастье и просветленная грусть. Это характер еще до конца не сложившийся, полный ожидания встречи со взрослой жизнью.

Девушка была влюблена в архитектора, близкого друга Левицкого, но ее родители не соглашались, чтобы их дочь вышла замуж за «ремесленника». Тогда они тайно обвенчались. Именно в тот период ее запечатлел мастер в первом портрете. В течение трех лет она жила под родительским кровом, надеясь, что отец и мать сменят гнев на милость. В конце концов ее настойчивость победила.

Второй портрет написан, когда молодой женщине исполнился двадцать один год, но она выглядит старше своих лет. В ее взгляде ощущается усталость, в улыбке проскальзывает горечь. Чувствуется, что



*Д. Левицкий. Портрет
М. А. Львовой. 1778 г.*

*Д. Левицкий. Портрет
М. А. Львовой. 1781 г.*



ей пришлось столкнуться с чем-то трудным, тяжелым. Однако спокойный, величавый разворот плеч, горделиво откинута голова показывают, что именно борьба воспитала в ней чувство собственного достоинства, сформировала личность.

Изменилась цветовая гамма. В первом произведении живопись приведена к тональному единству и напоминает колористические поиски Рокотова. В портрете же 1781 года цвет взят в интенсивности его звучания. Теплые звучные тона делают колорит напряженным, чуть жестковатым.

Портреты М. А. Львовой, Н. И. Новикова, А. В. Храповицкого, мужа и жены Митрофановых, Бакуниной и другие, относящиеся к восьмидесятым годам, свидетельствуют о том, что Левицкий, соединив в себе суровую точность Антропова и лиризм Рокотова, стал наиболее выдающимся представителем русской портретной живописи XVIII столетия.

Плеяду крупнейших живописцев-портретистов XVIII века завершает Владимир Лукич Боровиковский (1757—1825).

Творчество В. Л. Боровиковского. Старший сын мелкопоместного украинского дворянина, добывавший вместе с отцом средства к существованию иконописью, он впервые обратил на себя внимание аллегорическими росписями в Кременчуге, выполненными в 1787 году к приезду Екатерины II. Это дало молодому мастеру возможность отправиться для совершенствования в живописи в Петербург. Ему удалось, как предполагают, брать уроки у Д. Г. Левицкого и в конце концов утвердить себя в столичных артистических кругах.

В наследии, оставленном художником, особенно выделяется портрет М. И. Лопухиной (1797). Мастер запечатлел молодую женщину из известной в русской истории фамилии. Она написана не в гостинном зале, а на фоне пейзажа — под кроной развесистых деревьев старинного парка, рядом с полем зреющей ржи. Лопухина стоит, изящно облокотясь на мраморный парапет. Здесь, в тиши, ничто не может помешать проявлению ее чувств. Правда, из них живописец выделяет только одно — томную негу; в полотне все подчинено выражению этого чувства, и прежде всего вариации светлых блеклых тонов колорита. Легчайшие переходы голубого, сиреневого и оливково-зеленого пробегают по полотну точно под дуновением ласкающего ветерка. Едва приподнятые тяжелые веки затевают ее глаза и сообщают их взгляду чувствительную мечтательность. Спускаясь с плеч, тонкая шаль подчеркивает грациозно-изнеженное движение гибкого стана. Оно повторяется в опущенных руках и находит себе отклики в круглящихся овалах всех линий, строящих композицию (даже в очертании склоненной розы в стакане, стоящем на парапете).

Портреты Боровиковского, включая только что рассмотренный, свидетельствуют о том, что живописец поднялся на следующую, новую (после достижений Левицкого) ступень в углублении образа человека. Левицкий открыл для русского портретного жанра мир многообразия человеческих характеров. Боровиковский же попытался проникнуть в душевное состояние, задумался над тем, как формировался характер модели.

Развитие русской скульптуры. Портретный жанр принес первые достижения и профессиональной русской скульптуре. Правда, лучшие для



Ф. Шубин. Портрет А. М. Голицына. 1773—1775 гг.

первой половины XVIII века скульптурные произведения исполнил приглашенный в Россию Карло Растрелли: бюст Петра I (1723—1729) и группу «Анна Иоанновна с арапчиком» (1741). Однако уже в третьей четверти столетия национальная школа смогла выдвинуть такую крупную фигуру, как Федот Иванович Шубин (1740—1805).

Творчество Ф. И. Шубина. Он вырос в том же рыбацком поселке, что и М. В. Ломоносов, и позднее поддержка великого земляка серьезно помогла ему на пути в искусство. Его главным учителем стал французский скульптор Никола Жилле, работавший в России; затем молодой мастер совершенствовался за рубежом во Франции и Италии.

На протяжении художественной деятельности Шубин запечатлел значительный ряд видных деятелей своего времени; можно сказать, что вся екатерининская эпоха проходит перед нами. Подобно Левицкому, он выносил оценку изображаемому лицу с позиций просветительства. Однако характеристика у него полнее, многостороннее.

В образах людей, запечатленных Шубиным, часто совмещаются черты, свидетельствующие о противоречивых сторонах характера портретируемого.

Художник мастерски учитывает возможности обозрения скульптуры со всех сторон. С разных точек зрения меняется выражение лица запечатленного человека, и вместе с тем раскрываются иные грани его личности.

Таков, в частности, портретный бюст видного вельможи и дипломата вице-канцлера А. М. Голицына (1773—1775). Его холеное лицо, высокомерная посадка головы, барственная осанность поворота корпуса свидетельствуют о том, что этот человек умеет и стремится подчеркнуть аристократизм своей внешности.

Однако при рассмотрении портрета в профиль в лице вице-канцлера можно заметить выражение усталости, пресыщенности «благами мира» и, наконец, скептическое разочарование в них, характерное для вельможи-вольтерьянца екатерининского времени. Такое впечатление вызывается движением светотени. (В условиях верхнего освещения музейного зала тени на откинутой назад и повернутой вбок голове сгущаются в глазницах, придавая взору усталую затуманенность, а также — в уголках рта, как бы опускающая их в гримасе скептической улыбки.)

Несмотря на выдающиеся успехи Шубина и живописцев-портретистов, их достижения все же не могли полностью удовлетворить роста культурных запросов передовой части русского общества. Появилась и нуждалась в удовлетворении другая потребность — в сюжетных произведениях, многосторонне воплощающих общественные идеи. Для решения этой сложной проблемы предварительно требовалось воспитание всесторонне подготовленных художников-профессионалов. В 1757 году в Петербурге распоряжением Сената была учреждена Академия художеств.

Деятельность российской Академии художеств. Академия художеств являлась не только высшим учебным заведением. Она служила органом, руководившим в целом русским изобразительным искусством. Это руководство осуществлялось прежде всего через продуманную систему сохранявшихся связей с выпускниками и воспитанниками. Выпускника, удосто-



Ф. Шубин. Портрет А. М. Голицына.

енного высшей награды — Большой золотой медали, посылали в качестве пенсионера в заграничную командировку на срок от трех до шести лет для ознакомления с опытом европейского искусства. В дальнейшем ему предоставлялась возможность исполнить конкурсное произведение на звание академика, открывавшее дорогу к избранию в профессора, которые образовывали Совет. Последний решал все вопросы внутриакадемической деятельности, а также выносил заключения по различного рода запросам со стороны других учреждений, связанных с делами искусства, распределял государственные заказы и т. д.

Академия сыграла важную роль в становлении русского классицизма, выражавшего общественные идеалы времени.

Русский классицизм. Классицизм как течение в области литературы и искусства возник на Западе еще в XVII веке, в эпоху абсолютизма — окончательного формирования мощных централизованных национальных государств. Классицисты провозглашали идею гражданского долга, согласно которой каждый сознательный член общества должен был руководствоваться идеей полного и беспрекословного подчинения индивидуума интересам нации и государства.

Художественные средства для пропаганды своей идейной программы классицисты черпали в древнегреческом и римском искусстве, признанном еще с эпохи Возрождения классическим.

На русской почве классицизм сложился на целое столетие позднее, чем в Европе. В это время во Франции, считавшейся родиной классицизма, он был переосмыслен и видоизменен буржуазией, стремившейся к политическому господству. В классицизме конца XVIII века выдвигается идея служения идеальному государственному строю, основанному на законах философии, разума и гармонии между интересами личности и интересами государства.

В России усиление классовой борьбы породило рост антифеодальных настроений. Произведения русских писателей и художников-классицистов, обращавшихся к темам патриотической доблести и самопожертвования во имя Отечества, нередко носили антидеспотическую направленность.

Мастера классицизма значительно обогатили русское изобразительное искусство. Они укрепили культуру рисунка, углубили разработку законов и теории композиции, развили жанр исторической картины, едва намеченный в первой половине XVIII столетия.

Для произведений классицизма характерна уравновешенная композиция, скульптурная четкость форм, завершенность рисунка. Правда, историческая ограниченность данного творческого метода обусловила в нем такие черты, как античный маскарад героев, обязательный даже в национальных сюжетах; излишнюю рассудочность, приводящую к отвлеченной обрисовке персонажей, и, наконец, театрализованную группировку действующих лиц.

Классицизм в русской живописи. Творчество А. П. Лосенко. Первым видным представителем классицизма в русской живописи считается Антон Павлович Лосенко (1737—1773). Осиротевший сын разорившегося купца, он попал в певчие придворной капеллы, выполнявшей роль и своеобразного

театрального оперного коллектива. Участие в музыкальных постановках воспитало у Лосенко любовь к театру, но более выраженные способности к изобразительному искусству привели в конце концов в Академию художеств. Его дважды направляли в пенсионерские поездки во Францию и Италию, а после возвращения на родину вскоре удостоили звания профессора. Вслед за тем ему доверили должность директора Академии. Художнику удалось творчески обосновать для русской живописи основные принципы классицизма. Они, например, определяют характер такого сравнительно раннего произведения мастера, как портрет Ф. Г. Волкова (1763).

Образ основателя русского национального театра у Лосенко словно овеван самим воздухом сцены, на которой ставили трагедии А. П. Сумарокова. На плечи актера наброшен плащ, в правой руке — клинок, а левая держит театральную маску. Это атрибуты музы трагедии Мельпомены. (Не случайно А. С. Пушкин, перечисляя символы трагического театра, назвал «трубу, личину и кинжал».) В волевом, горделивом повороте фигуры к зрителю, в твердости осанки также проступает «высокий штиль», присущий манере сценического исполнения времен классицизма. (Существует мнение, что Волков изображен в конкретной роли Синава из пьесы Сумарокова «Синав и Трувор».) Наконец, цветовая гамма портрета, построенная на отношениях багрового плаща и светло-зеленых тонов остальной одежды, является традиционным для классицистов колористическим решением.

В портретном жанре художник работал лишь в начальный период творчества. Школа классицизма культивировала историческую картину; главная заслуга Лосенко заключается в том, что он заложил основы исторического жанра в русском искусстве, прежде всего своим наиболее известным полотном «Прощание Гектора с Андромахой» (1773).

Мастер обратился к древнегреческому эпосу. Картина изображает троянского героя Гектора, уходящего отражаться с врагом, осадившим город. Ему предстоит скрестить оружие с Ахиллом, и исход единоборства заранее предрешен (младенца Ахилла мать окунула в воды Стикса, что сделало его тело неуязвимым). Однако Гектор желает подать пример мужества защитникам Трои и собственной гибелью укрепить их стойкость. В трагедийные минуты прощания с семьей он обращается к небожителям лишь с единственной просьбой, чтобы они помогли его супруге Андромахе воспитать малолетнего ребенка достойным сыном Трои.

Эта сцена трактована с изрядной долей театральности, свойственной классицизму. Действие вынесено как бы на авансцену; центральная группа выделена искусственным освещением; слева и справа от нее находятся группы статистов; крепостные стены города, на фоне которых разворачивается запечатленный эпизод, воспринимаются декорационной кулисной системой, а небо — театральным задником. Однако нельзя по достоинству не оценить не только гражданский пафос произведения — Лосенко владеет многофигурной композицией, широко использует сложные светотеневые приемы, достигает почти скульптурной выразительности фигур.

Дело Лосенко продолжили его ученики И. А. Акимов и П. И. Соколов. Наиболее же видным после Лосенко мастером исторической живописи стал



А. Лосенко. Прощание Гектора с Андромахой. 1773 г.

Г. И. Угрюмов. Самое популярное из его полотен «Испытание силы Яна Усмаря» (1797) прославляет древнерусского богатыря — героя борьбы Киевской Руси с кочевниками-печенегами.

Таким образом, классицизм оказался для русской культуры связанным в области живописи с формированием тематической картины; в области же скульптуры его высшие достижения определило решение проблем создания героического монументального образа.

Начальным событием истории русской монументальной скульптуры было исполнение памятника Петру I для Петербурга, осуществленное Этьеном Фальконе (1716—1791).

Творчество Этьена Фальконе. Скульптор по своему воспитанию и творчеству принадлежал к французской национальной школе. Он работал на Севрском фарфоровом заводе.

Уже немолодым (в 1765 году) Фальконе пригласили в Россию. Здесь мастер, обретая новые силы и вдохновение в атмосфере складывающегося русского классицизма, выполнил гениальную монументальную работу.

Петр I показан в монументе таким, каким его образ представляли русские просветители — преобразователем, созидателем. Он изображен с лавровым венком на челе, в одежде римского триумфатора. Поднявшись на бронзовом коне по скале-постаменту (символу преодоленных трудностей), Петр утверждающим жестом простирает руку над Россией.

Идея, заключенная в образе памятника, раскрывается во всей многогранности при круговом обзоре монумента. Так, с точки зрения слева ощущается величавая героика образа, которая проявляется в твердом жесте всадника, осадившего разгоряченного коня на краю разверзшейся пропасти. Справа в центре внимания оказывается горизонталь простертой руки Петра, утверждающей мир и покой для державы: эта тема закрепляется мотивом мантии, ниспадающей свободными, спокойными складками.

Сзади акцентирована тяжесть подъема по каменному скату, обнаруживающая себя в движении осевшей на задние ноги лошади. Зритель эмоционально переживает сопротивление препятствий, встречавших героя.

Наконец, точка зрения спереди обнаруживает грозные ноты в характеристике образа. С этой стороны кажется, что бронзовая масса обрушивается на смотрящего, ибо край пьедестала заслоняет задние ноги бронзовой лошади, на которые она осела, удерживаясь над площадью. Рождается впечатление, будто бронзовые копыта готовы растоптать все препятствия, подобно тому как они растоптали змею, извивающуюся на постаменте и символизирующую общественную косность, людскую зависть и суеверия.

Фальконе уехал из России в 1778 году. Установкой памятника в 1782 году руководил Ф. Г. Гордеев. Успешное выполнение этой работы свидетельствует, что в 80-х годах XVIII века в России уже выдвинулись талантливые скульпторы, способные решать монументальные задачи. Кроме Гордеева, можно назвать еще Ф. Ф. Щедрина, И. П. Прокофьева, наконец, М. И. Козловского. Первенство среди них принадлежало Михаилу Ивановичу Козловскому (1753—1802).

Творчество М. И. Козловского. Он пришел в Академию художеств из семьи флотского военного трубача. Закончив учебный курс у Никола Жилле и получив Большую золотую медаль, скульптор посетил Италию и Францию. Хотя звание академика ему присудили лишь в сорокалетнем возрасте, но вслед за тем сразу же назначили профессором и ввели в состав Совета Академии. Известность же пришла к нему сравнительно быстро и была связана не только с большой одаренностью, но и многожанровостью творчества, отвечавшего запросам изменявшегося времени. Вершиной творчества мастера стали композиции «Самсон, раздирающий пасть льву» в Петергофе (1800) и монумент А. В. Суворову в Петербурге (1801).

Памятник А. В. Суворову в Петербурге заключил деятельность Козловского. Скульптор вложил в него все накопленное профессиональное умение.

Суворов показан как защитник справедливости. Он стоит с обнаженным мечом в правой руке, а левая прикрывает щитом священный алтарь с эмблемами государств, на выручку которых спешила в Европу российская армия в 1799 году.

На герою доспехи с элементами древнеримского и рыцарского вооружения, лицо сохраняет лишь отдаленное сходство с оригиналом, но это не мешает воспринимать в образе полководца черты национального военного гения.

Для зрителя, обозревающего памятник справа, главное, что бросается в глаза в статуе, — это четкий, сильный шаг вперед и неотразимый взмах

меча. Стремительный натиск, оживший в облике героя, напоминает о славном прозвище Суворова — «генерал Вперед».

Иначе воспринимается памятник спереди, когда вертикальная ось, мысленно проведенная через центр тяжести бронзовой фигуры, словно бы превращает мотив натиска в положение стойкой защиты.

Слева, откуда лучше всего виден полный уверенного спокойствия жест руки со щитом, вскинутый по диагонали меч кажется салютующим в честь доблестного русского оружия.

Козловский создал незабываемый образ. Не случайно, в пору Великой Отечественной войны 1941—1945 годов, когда в блокированном Ленинграде, подвергавшемся не только воздушным налетам, но и артиллерийским обстрелам, закрывали памятники защитными приспособлениями из досок и мешков с песком, горисполком принял специальное решение оставить монумент Суворова открытым. Возвышаясь в центре осажденного города, он безмолвно напоминал о славе предков, поднимая боевой дух его защитников.

Вторая жизнь, которую обрел памятник Суворову в годы Великой Отечественной войны, позволяет по достоинству оценить глубину короткого замечания, сделанного Г. В. Плехановым в 1918 году по поводу идеалов искусства русского классицизма: «Многие из этих понятий до сих пор очень подходят к нашим... Возьмем одно из самых важных: понятие о долге вообще и о долге перед родиной в частности»¹.

Углубление мастерами-классицистами идейного содержания русского изобразительного искусства второй половины XVIII века, получившего отчетливый национальный отпечаток, обеспечило ему почетное место в искусстве европейских народов, соответствовавшее политическому весу России на международной арене.

¹ Плеханов Г. В. История русской общественной мысли, т. III. М., 1919, с. 35.

РАЗДЕЛ III
РУССКОЕ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Глава первая
РУССКОЕ ИСКУССТВО
ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА

Искусство первой четверти XIX века связано с эпохой общественного подъема, вызванного Отечественной войной 1812 года и антикрепостническим движением, приведшим в 1825 году к восстанию декабристов.

В области художественной культуры данного периода наблюдалась сравнительно быстрая смена направлений: классицизм уступает место романтизму, а романтизм на пути своего развития встречается с усилившимися тенденциями к созданию самостоятельной реалистической школы. Правда, это явление коснулось преимущественно живописи. В скульптуре же атмосфера общественного подъема нашла свое наиболее яркое отображение в художественной деятельности ваятелей — последователей классицизма, среди которых нужно выделить Ивана Петровича Мартоса (1752—1835).

Творчество И. П. Мартоса. Казацкий сын, выходец из глухой украинской провинции, он окончил Академию художеств в 1773 году с Большой золотой медалью, которая дала ему право па поездку в Италию. По возвращении в Россию его назначили преподавателем Академии, а впоследствии доверили руководство скульптурным отделением. Он принял участие в создании архитектурно-скульптурного ансамбля в Павловске, в украшении Казанского собора в Петербурге и т. д. Центральным произведением не только творчества этого мастера, но и в целом русской национальной скульптуры XIX столетия стал монумент Минину и Пожарскому в Москве (1804-1818).

Мысль о постановке монумента героям национально-освободительной борьбы начала XVII века возникла в условиях первых военных столкновений России с Наполеоном, в «Вольном обществе любителей словесности, науки и художеств» в 1803 году в преддверии юбилейного празднования двухсотлетия разгрома польско-шведской интервенции (1611—1613). Идея увлекла Мартоса, и, еще не получив официального заказа, он уже в 1804 году выполнил предварительный эскиз.

Прямая военная угроза, нависшая над Россией, затем «гроза двенадцатого года» затормозили практическое осуществление эскиза и в то же

время способствовали окончательному оформлению творческого замысла скульптора, переживавшего, как и все его соотечественники, патриотический подъем.

Своим идейным содержанием памятник Минину и Пожарскому, установленный в Москве, возрождавшейся из пепла и пожарищ 1812 года, воскрешает не только давно прошедшие исторические события, он обращен к современным Мартосу событиям и ко всем последующим эпохам.

Скульптурная композиция изображает нижегородского старосту Кузьму Минина, который призывает князя Дмитрия Пожарского к спасению отечества. Рельеф на переднем фасаде постамента повествует о сборе пожертвований в Нижнем Новгороде на нужды народного ополчения, рельеф с тыльной стороны постамента — о победоносном изгнании врага. На пьедестале начертаны слова «Гражданину Минину и князю Пожарскому благодарная Россия» — надпись, напоминающая о том, что памятник сооружался по всенародной подписке.

Таким образом, все в монументе, вплоть до надписи, продиктовано стремлением выразить высокую патриотическую идею. Она концентрируется в призывающем жесте Минина. Этот жест воспринимается обращенным прежде всего к Пожарскому, но, с другой стороны, ладонь руки Минина раскрыта на площадь, к народным массам. Следовательно, призыв героя —

это и призыв к народу пойти за полководцем. Далее, бронзовая рука воздета к небу, ее широко раздвинутые пальцы словно вонзаются в «небесную твердь», требуя от высших сил вмешаться в то, что происходит на земле и помочь русскому народу в его священной борьбе.

Именно такая многогранность жеста сделала его выразителем основной смысловой сущности произведения. Мартос поэтому так усиленно добивался того, чтобы зритель с любой точки зрения, в том числе и с тыльной стороны памятника, видел поднятую руку фигуры. Мастер даже пошел на очень смелый пластический прием, который обнаруживается, если рассмотреть фоторепродукции. На снимках всегда рука Минина выглядит превышающей нормальные для данных пропорций размеры. Художник учел, что атмосферная среда будет зрительно «съедать» часть объема, и потому сознательно увеличил длину вскинутой руки, чтобы в жесте статуи сохранились должные мощь и властность.

Памятник Минину и Пожарскому отражал события Отечественной войны 1812 года в опосредованной форме. Конкретное же



И. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому. Москва. 1804—1818 гг.



*И. Мартос. Памятник Минину
и Пожарскому. Фрагмент.*

отражение они получили у скульптора-медаляера Федора Петровича Толстого (1783—1873).

Творчество Ф. П. Толстого. Мастер происходил из знатного рода и первоначально получил не художественное, а военное образование. Однако любовь к искусству привела к тому, что он вышел в отставку и стал посещать на правах вольнослушателя Академию художеств, где привлек к себе внимание скульптора И. П. Прокофьева.

Природные способности в соединении с трудолюбием помогли ему в конце концов добиться известности, тем более что Толстой активно выступал не только как скульптор, но и как акварелист и график. В его доме бывали А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, П. А. Вяземский и многие другие видные деятели культуры. Отличаясь передовыми взглядами, он участвовал в движении декабристов, даже входил в Коренной Совет Союза Благоденствия.

Офицеры, возвращавшиеся из заграничных походов 1813—1814 годов, не раз приносили скульптору, желая поразить его искусством европейских медальеров, приобретенные за рубежом памятные изящные отливки с изображением мужского профиля в древнем воинском шлеме. Это было символическое воспроизведение грозного славянского божества Родомысла, наделенного качествами, которыми в античной мифологии обладали Марс и Минерва. Толстой в ответ показывал на свою подпись, оттиснутую, но не замеченную владельцами медалей. Она свидетельствовала о тиражировании предприимчивыми зарубежными дельцами творения русского художника.

«Родомысл» положил начало серии из двадцати одного сюжета, созданной на протяжении 1814—1836 годов. Толстой запечатлел наиболее важ-



Ф. Толстой. Народное ополчение. 1816г.

ные политические и военные эпизоды от «Народного ополчения» до «Поко- рения Парижа» и «Мира Европе». Характерным примером для всего цикла может считаться «Народное ополчение» (1816). Здесь представлена, как и на прочих медалях, аллегорическая сцена: женщина в кокошнике, олицетворяющая Русь, протягивает мечи трем стоящим перед нею мужским фигурам, представляющим дворянство, купечество и крестьянство, объеди- ненным единоклассным патриотическим порывом.

Несмотря на небольшой размер произведения, его отличает монументальность художественного выражения. Движения персонажей, заполняющих собой почти всю площадь круга, динамичны и досконально прорисованы; четкость силуэта усиливается двухцветной раскраской (розовый воск на черном фоне в оригиналах; белые фигуры на голубом или синем фоне в гипсовых отливках). Изображение органично вписывается в тондо — круглую форму.

При лаконичности изобразительных средств мастер достигает большого художественного эффекта в раскрытии героического содержания аллегорических образов, прославляющих подвиг русского народа.

Скульптура позднего классицизма. На той же идейной основе, что и упомянутые произведения Мартоса и Толстого, создавались творения других мастеров ваяния первой четверти прошлого столетия, например «Русский Сцевола» (1813) В. И. Демут-Малиновского. Уже самим названием статуи художник сравнивает своего соотечественника с легендарным римлянином Муцием Сцеволой, положившим руку в огонь, чтобы доказать врагам непреклонное мужество защитников Рима. Демут-Малиновский изображает безымянного русского крестьянина в тот момент, когда он топором отсекает себе левую руку с позорным клеймом, чтобы выразить свое презрение к французским мародерам, которые, взяв его в плен, выжгли ему латинскую букву «N» — инициал Наполеона.

Мастера классицизма, воодушевленные героикой Отечественной войны, продолжали сохранять завоеванные творческие позиции в русской скульптуре и во второй четверти XIX века. Это подтверждает деятельность Б. И. Орловского, украсившего грандиозной фигурой ангела мира (6,5 м) Александровскую колонну Победы, сооруженную в 1834 году на Дворцовой площади в Петербурге, и исполнившего памятники полководцам М. И. Кутузову и М. Б. Барклаю де Толли, установленные перед Казанским собором в 1837 году.

Русский романтизм. Наряду с классицизмом, ярче всего проявившимся в пластическом искусстве, и особенно в монументальном жанре, постепенно набирало силу другое течение — романтизм. Оно зародилось на Западе вследствие разочарования демократических кругов в итогах французской буржуазной революции. Вместо обещанных свободы, равенства и братства буржуазия привела Францию к империи Наполеона. Последующему развитию романтизма способствовала общая атмосфера предчувствия надвигающихся революционных бурь 1820—1830-х годов, характерная как для Европы, так и для России.

Романтизм подразумевал обращение к переживаниям сильной личности, отвергающей обыденное существование, жаждущей высшего напряжения творческих сил. Если классицистов человек интересовал прежде всего как мыслящая личность, с позиций разума определяющая свое поведение в жизни, то представители романтизма стали показывать и непосредственное эмоциональное отношение человека к внешнему миру. Они внесли много нового в изобразительное искусство. Классицисты заботились в первую очередь о скульптурной четкости объемных форм, уравновешенности композиции. Романтизм же придавал исключительно важное значение эффектам освещения, образующим контрасты света и тени, и интенсивному звучанию красок, призванных выразить порывы души, переживания человека.

В России выдающимся представителем романтизма был Орест Адамович Кипренский (1782—1836).

Творчество О. А. Кипренского. Он рос в семье дворового человека, но, как полагают, являлся незаконным сыном хозяина усадьбы, который опре-

делил его в Академию художеств, даровав «вольную» и необычную фамилию. В Академии ему довелось учиться у Г. И. Угрюмова, однако, закончив обучение в 1803 году, Кипренский стал не историческим живописцем, а портретистом.

Известность пришла к художнику уже в 1808—1809 годах. Лучшим среди творений, доставивших ему звание академика, считается портрет гусара Е. В. Давыдова (1809).

В произведении с исключительной силой передана страстность характера портретируемого. Она сквозит во всем его облике — в несколько картинной позе, в горячем взгляде темных глаз, в непокорных завитках волос.

Давыдов изображен на фоне пейзажа с грозowymi тучами, предвещающими очистительную грозу. Густые тени и скользящие световые пятна, выделяющие фигуру воина, контрастное противопоставление киноварного цвета гусарской куртки и сверкающих белых лосин темным, глубоким тоном пейзажного фона придают образу Давыдова романтическую взволнованность.

Все живописно-композиционные средства художник направляет к тому, чтобы сказать о стремлении Давыдова к подвигу, даже о жажде подвига, в котором герою не нужно жертвовать личным счастьем во имя исполнения гражданского долга, как это часто было у персонажей произведений классицистов. Для того, о ком повествует произведение мастера, личное счастье именно и состоит в подвиге во славу родины.

Давыдов у Кипренского — типизированный образ героического современника, будущего участника Отечественной войны 1812 года. (Не случайно, вплоть до недавнего времени, это полотно принимали за портрет прославленного поэта-партизана Дениса Давыдова, двоюродного брата изображенного.)

Надо особо отметить, что мастер сохранил для потомства живые свидетельства о людях «поры двенадцатого года», запечатленных в цикле рисуночных портретов очевидцев и героев Отечественной войны — партизана А. С. Фигнера, будущего декабриста Н. М. Муравьева, генерал-майора Е. И. Чаплица, дворян-ополченцев 1812 года: А. Р. Томилова и П. А. Оленина и др. (1812—1813). В условиях военного времени вся Россия пришла в движение — перед мастером сменялись десятки лиц, и он словно бы горопился оставить для потомства облик эпохи, запечатлеть высокое душевное состояние, которое она возбуждала в среде истинных патриотов.

Не менее интересна созданная кистью Кипренского своего рода портретная галерея выдающихся представителей отечественной культуры.

«Портрет А. С. Пушкина» (1827) — наиболее значительное из прижизненных изображений основоположника русской классической литературы.

Насколько его ценил сам поэт, свидетельствует стихотворное послание к Кипренскому, где говорится: «Себя, как в зеркале, я вижу». Известно, что портрет заказал А. А. Дельвиг. Однако после смерти друга Пушкин выкупил полотно у вдовы, заплатив большую по тем временам сумму, хотя и очень нуждался в средствах. Портрет всегда висел в рабочем кабинете его петербургской квартиры.



О. Кипренский. Портрет Е. В. Давыдова. 1809 г.

Пушкин на портрете Кипренского, созданном между маем и июлем 1827 года, автор поэтического обращения «В Сибирь» и «Ариона». В них он выразил веру в грядущее торжество идей декабризма, бесстрашно, во всеуслышание заявил, что «гимны прежние» поет.

Полотно исполнено в гамме черно-коричневых тонов, мужественная сдержанность которых хорошо подчеркивается мерцанием красных пятен клетчатого рисунка («шотландки») подкладки плаща, переброшенного через плечо. Руки, скрещенные на груди, композиционно придают фигуре несмещаемую устойчивость.

Произведение выявляет непоколебимость духа поэта в тяжкую годину испытаний, выпавших на долю передовых сил России после поражения декабристов.

Кипренский первым из русских живописцев завоевал всеевропейское признание, или, как образно сказал другой знаменитый художник

А. А. Иванов, «первый вынес имя русское в известность в Европе»¹. Это случилось еще во время его пенсионерской поездки за границу 1816—1823 годов, связанной с получением в Академии Большой золотой медали, но отсроченной руководством из-за военных событий. В 1819 году художнику был сделан почетный заказ на автопортрет для галереи Уффици во Флоренции, где хранятся автопортреты всех мастеров, стяжавших мировую славу.

Фамилия Кипренского стояла в списке среди наиболее значительных деятелей русского изобразительного искусства, которым предстояло соорудить памятники в соответствии с ленинским декретом о монументальной пропаганде.

Прогрессивные стороны романтизма нашли свое отражение и в пейзажной живописи Сильвестра Феодосиевича Щедрина (1791—1830).

Творчество С. Ф. Щедрина. Его отец, видный скульптор Ф. Ф. Щедрин, носил профессорское звание, дядя также был профессором Академии, и именно у него в ландшафтном классе С. Ф. Щедрин начинал академическое обучение. О требованиях к пейзажному жанру, которые застал художник, свидетельствует его произведение «Вид с Петровского острова на Тучков мост в Петербурге» (1811), удостоенное Большой золотой медали (при окончании Академии художеств).

Уже само название, ориентирующее зрителя на восприятие панорамы, свидетельствует, что пейзажная живопись при своем становлении отпочковывалась от топографических и архитектурных съемок местности. Их композиционное решение было однообразным. И у Щедрина пространство строится тремя планами, расположенными, подобно кулисам, один за другим. Первый занимает полоса берега с высокими деревьями, второй дает перспективный вид, третий отводится небу.

Другой элемент, который сближает «Вид с Петровского острова на Тучков мост в Петербурге» с архитектурно-топографическими съемками,— это условность колорита, по существу раскраска: первый план решен в ко-

¹ Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806—1858 гг. Спб., 1880, с. 99.



Сильвестр Щедрин. Вид с Петровского острова на Тучков мост в Петербурге. 1811г.

ричных тонах, второй — в голубовато-зеленоватых, третий — в белесоголубых. К тому же фигурки людей, включенные в ландшафт, используются в качестве масштабной единицы, позволяющей зрителю наглядно представить истинные размеры строений или деревьев.

Становясь на самостоятельную дорогу в искусстве, молодой мастер постепенно пришел к мысли о необходимости пересмотра академических правил. Созревшее решение было осуществлено им в период зарубежной командировки и последующей жизни в Италии, где он поселился после истечения пенсионерского срока.

Одно из лучших произведений художника — «Малая гавань в Сорренто» (1826). Пейзаж в полотне трактован как реальный вид. Непосредственность изображению сразу же сообщает свободная асимметрия его композиции: затененный обрывистый берег в правой стороне картины и поблескивающая гладь залива — в левой. Свежесть впечатления акцентируется белой каймой прибрежной волны, набегающей на песчаную отмель. Правда, пространство еще строится планами, которые подчеркиваются своего рода предметными «вехами» — рыбацкими судами, очертаниями берегов и т. д. Но, во-первых, мастер старается придать этим элементам определенный смысловой характер, например, лодка,двигающаяся к паруснику, стоящему на рейде, говорит о наступлении вечерних часов, когда, по правилам морской службы, экипаж должен покинуть сушу и вернуться на

корабль. Во-вторых, переходы из плана в план у живописца стали более мягкими. Он добился этого за счет ослабления светосильности от переднего плана к далекому, постепенным приглушением резкости очертаний предметов и, наконец, уменьшением напряжения самого цвета.

Не случайно Щедрин выбирает тихие вечерние часы. Мягкое предзакатное освещение позволяет ему строить колористическую гамму на едва уловимых переходах голубовато-зеленых и серебристых тонов. Ровное сияние неба, позлащенного лучами клонящегося к горизонту солнца, усиливает тему благодатности условий, в которых неторопливо протекает жизнь показанных на картине людей.

Реалистические основы творчества живописца отнюдь не исключают его романтической направленности. Романтизм утверждал не только «бурю и натиск». По убеждению романтиков, душевный порыв человека мог обрести выход также и в безраздельном слиянии с вечной природой; человек и природа в их неразрывном единстве составляют зримо чувственное начало полотен Щедрина. Наконец, для россиянина была романтической уже сама красота Неаполя, Сорренто и острова Капри. Природа Средиземноморья настолько покорила мастера, что, будучи тяжело больным, он просил выносить его на неаполитанскую набережную Санта-Лючия, где жил в последние годы, и все пытался слабеющей кистью запечатлеть пейзаж, открывавшийся перед ним.

Несмотря на то что пейзажи Щедрина посвящались итальянской природе и создавались за границей, их превосходно знали в России. Его полотна привозили русские художники и меценаты; он сам пересылал их на родину. Они оказали большое влияние на молодых живописцев. Об авторитете Щедрина в художественных кругах тех дней убедительно говорят следующие строки альманаха, издававшегося Дельвигом: «Щедрин, пейзажист, весьма уважаемый... Россия еще не имела подобного»¹.

Особое место в изобразительном искусстве рассматриваемого периода принадлежит Василию Андреевичу Тропинину (1776—1857).

Творчество В. А. Тропинина. Сорок семь лет своей жизни он провел в крепостной зависимости. Просвещенные люди не раз хлопотали перед владельцем об освобождении живописца. Однако господин продолжал эксплуатировать его талант, даже направив Тропинина на некоторое время в Академию художеств в качестве «стороннего ученика». «Вольную» мастер получил лишь в 1823 году, причем только личную (помещик оставил в крепостном состоянии его сына).

На полотнах Тропинина можно видеть и дворян, и купечество, и крепостных крестьян, и дворовых, и ремесленников. Особый интерес вызывают произведения, в которых изображаются люди, занятые повседневным трудом, в окружении привычных им предметов, например: «Кружевница» (1823), принесшая автору звание академика, «Золотошвейка» (1826), «Беловшейка» (около 1835). Подобные портреты можно оценивать как сюжетные картины, прокладывавшие путь бытовому жанру.



В. Тропинин. Портрет Бухахова. 1823г.

Кружевница изображена в тот момент, когда зритель словно бы вошел к ней в рабочую комнату. Оторвавшись на мгновение от хитросплетения кружев, девушка быстро подняла глаза на вошедшего и встретила его чуть лукавым, любопытным взглядом и сердечной полуулыбкой.

Художник любит мастерицу. И это чувствуется и в ее внешности, и в колорите, основанном на тончайших переходах розовато-сиреневых и серых тонов. Живописец даже несколько идеализирует портретируемую. (Сохранившийся натуральный рисунок к картине не содержит ни особой плавности в движениях, ни миловидности в лице, а взгляд девушки скорее выражает усталость, нежели лукавство.) Однако при этом героиня далека от идеалов строгой красоты, которые провозглашались Академией художеств. Согласно академическим правилам, «печать изящества» придавалась лицу и фигуре с помощью удлинённых пропорций. А у тропининской кружевницы круглое лицо, озорные карие глаза, волосы, собранные в пучок, и покатые плечи.

Идеализирующие моменты, присутствующие в тропининском полотне, отчасти объясняются влиянием романтического портрета. Однако романтиков больше всего интересовали незаурядные люди, Тропинин же выступал как портретист по преимуществу рядового человека. Такому направлению творчества художника, несомненно, способствовала сама атмосфера «грибодовской» Москвы двадцатых годов XIX века, выбранной им после получения «вольной» в качестве места постоянного жительства. В. Г. Белинский в статье «Петербург и Москва» отмечал, например, следующее: «Лицо москвича никогда не озабочено, оно добродушно и откровенно и смотрит так, как будто хочет вам сказать: «А где вы сегодня обедаете?»¹.

Именно подобное выражение словно бы написано на лице Булахова (1823), запечатленного в одной из лучших работ живописца.

Булахов одет по-домашнему, в халате. Он сидит в непринужденной позе, небрежно опираясь на ручку кресла правой рукой, слегка придерживая пальцами за угол опущенную книгу. Чувствуется, что это неглупый человек, но из категории тех, кто живет в свое удовольствие и главную цель существования видит в чувственном наслаждении всеми проявлениями жизни — от эмоционального переживания сентиментального романа до вкусного обеда. Колорит произведения соответствует его идейному содержанию. Голубой цвет халата, серебристо-серый мех обшивки, кресло красного дерева, зеленый переплет книги придают утонченную нарядность колористической гамме.

Конечно, Тропинину доводилось писать портреты и выдающихся людей. Однако лишь в «Портрете А. С. Пушкина» (1827), поддавшись при личном общении с поэтом его могучему духовному воздействию, он поднялся до исторической значительности образа. Характерно, что позднее мастер отказался самолично реставрировать это полотно, несколько пострадавшее в сложной романтической истории, отметившей его судьбу. (Известно, что

портрет подменили копией при пересылке к заказчику — другу поэта С. А. Соболевскому. Оригинал лишь спустя продолжительное время был обнаружен в лавке антиквара.)

Искусство Тропинина высоко ценилось современниками. По сути дела, он заложил основы самостоятельной Московской живописной школы с ее тенденцией к жанрово-бытовой тематике, к обновлению устоявшегося «социального репертуара»¹.

Кроме Тропинина, на Московскую живописную школу оказала благотворное влияние педагогическая и творческая практика Алексея Гавриловича Венецианова (1780—1847).

Творчество А. Г. Венецианова. Происходивший из небогатой московской купеческой семьи, он первоначально вынужден был совмещать любительские занятия искусством со службой. Знакомство с В. Л. Боровиковским и обучение у него дали возможность художнику приобрести уверенность в своих творческих возможностях. В 1811 году ему уже удалось добиться звания академика, а в период Отечественной войны 1812 года завоевать популярность серией сатирических листов, высмеивавших галломанию — низкопоклонство русских бар перед заезжими авантюристами-иностранцами.

В начале двадцатых годов мастер перешел к жанровой живописи, и те элементы бытовой картины, которые лишь наблюдались у Тропинина, приобрели у него характер системы. Живописец воспел работу земледельца, почитавшуюся «низкой», «черной», с точки зрения господствующего класса. Центральный образ его наиболее значительного произведения «На пашне. Весна» (1820-е годы) — молодая крестьянка, ведущая пару коней, запряженных в борону. Венецианову хотелось рассказать о начале полевых работ как о радостном, долгожданном событии крестьянской жизни. Добиваясь настроения праздничности, мастер для этого, вероятно, «принарядил» героиню в розовый сарафан и кокошник.

Правда, такая одежда усиливает поэтизированность образа крестьянки. Сарафан напоминает античное платье с высокой талией, кокошник — диадему. Это впечатление усугубляет и легкий, «танцующий» шаг фигуры. Героиня картины выглядит ожившей статуей богини Флоры, совершающей свое триумфальное шествие по весенней земле. Красивости впечатления способствует и унаследованное Венециановым от Боровиковского тяготение к гамме разбеленных, высветленных тонов.

Идилличность сохраняется во многих, в том числе и поздних, работах Венецианова. В этом смысле показательна своеобразная галерея крестьянских типов, созданная художником. Он ищет в своих героях прежде всего умиротворенности, душевной цельности и чистоты. Впрочем, общая линия утверждения духовной красоты «низшего» сословия отвечала передовым настроениям времени. Она была порождена эпохой Отечественной войны 1812 года, раскрывшей высокие моральные качества простого человека, доблестно боровшегося за свободу родины. И не случайно в адрес живописца было сделано брюзгливое замечание «Журналом изящных искусств».

¹ В советское время в Москве был создан музей В. А. Тропинина.



А. Венецианов. На пашне. Весна. 1820-е гг.

субсидируемого Александром I, о том, что крестьянин не может служить «пленительной моделью»¹.

Однако не только эти стороны художественной деятельности Венецианова надо иметь в виду, определяя его место в истории русской живописи. В пейзажных фонах своих полотен он вплотную подошел к проблеме национального реалистического пейзажа. В упоминавшемся произведении «На пашне. Весна» мастер впервые в живописи показал безыскусственную прелесть скромной русской природы. Отметив заслуги Венецианова — живописца, необходимо по достоинству оценить его педагогический труд. Им была создана в приобретенном для своей семьи небольшом имении Сафонково Тверской губернии художественная школа, где обучались крепостные мастера, допускавшиеся в Академию художеств лишь на правах «стороннего ученика» и по ходатайству влиятельных лиц.

Венецианов отвергал академические принципы, согласно которым первая ступень обучения включала копирование с гравюр (так называемых оригиналов), вторая — рисование с памятников античной скульптуры. Венецианов требовал начинать с натюрморта, сразу прививая чувство реальной формы и цвета. Затем следовала работа над интерьером, позволявшая практически освоить законы перспективы. После овладения натюрмортом

и интерьером шла живопись вне закрытого помещения как заключительная стадия учебного процесса. Подобная педагогическая система постоянно ориентировала учеников на постижение натурного материала.

Всего через школу Венецианова прошло свыше 70 молодых живописцев, причем среди наиболее способных оказались Н. С. Крылов, А. В. Тиранов, А. А. Алексеев, Е. Ф. Крендовский, А. Г. Денисов, Л. К. Плахов, С. К. Зарянко, Г. В. Сорока.



Таким образом, главным итогом развития русского изобразительного искусства рассматриваемого периода было дальнейшее обогащение содержания реализма, хотя несомненен и значительный вклад, внесенный в дело национальной культуры поздним классицизмом в области скульптуры и романтизмом в области живописи. Если реалисты второй половины XVIII века утверждали в искусстве представления о ценности индивидуально-неповторимого в человеке, то реалисты первой четверти последующей эпохи включили в эти ценности и изображение окружающей его действительности.

Глава вторая

РУССКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА

Вторая четверть XIX века была временем утверждения капиталистического строя в большинстве стран Европы. В России продолжался распад феодально-крепостнической системы, укреплялись позиции русской буржуазии. Однако победы капитализма сопровождались начавшимся идейным кризисом общества, основанного на классовом антагонизме. Великая французская буржуазная революция и последующие буржуазные революции показали, что при всех изменениях экономического и политического строя такое общество приводило лишь к смене одного способа эксплуатации трудящихся масс другим.

Перед человечеством особенно остро встала проблема осмысления перспектив дальнейшего исторического движения. В этих условиях все сильнее заявляло о себе доминирующее положение философии среди форм общественного сознания.

Ведущим видом искусства становилась литература. Психологический, социально-философский роман, разработанный писателями XIX века, широко отразивший жизнь во всех противоречиях, определил характер воздействия литературы на искусство.

В России идейный кризис общества классового антагонизма породил декабристскую идеологию. Несмотря на неудачу вооруженного выступления 14 декабря 1825 года, дело его участников продолжило поколение ре-

волюционеров тридцатых — сороковых годов. «Декабристы разбудили Герцена», — писал В. И. Ленин¹.

В области изобразительного искусства классицизм, по существу, исчерпал свое прогрессивное значение. В 1829 году Академия художеств была подчинена ведомству императорского двора, что готовило ей роль проводника казенно-официальных взглядов.

Стремясь упрочить свои позиции в искусстве, профессура Академии пыталась освоить отдельные художественные приемы, характерные для романтизма. Особенно широко использовалась внешняя романтика мотива, но романтическая взволнованность достигалась с помощью контрастов светотени, поскольку цвет по-прежнему играл лишь подсобную роль в академической школе. Складывался метод академического романтизма, нашедший себе опору в одном из идеалистических принципов романтизма — создавать красоту более возвышенную, чем в повседневной действительности.

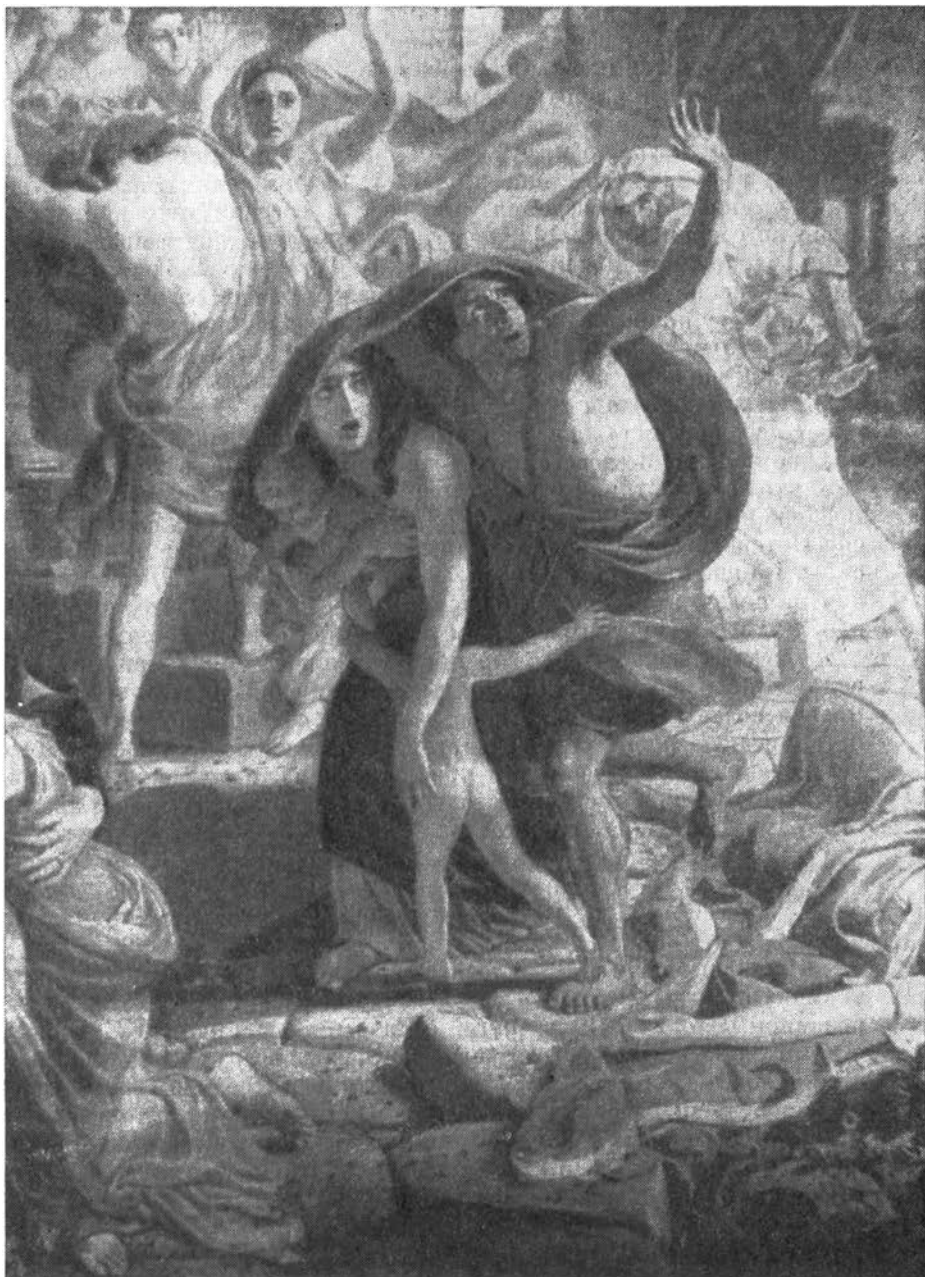
Однако все это остановило лишь ненадолго упадок академического искусства. И хотя с академическим искусством еще оказалась связанной художественная деятельность самого прославленного из мастеров всей половины столетия — Карла Павловича Брюллова (1799—1852), лучшие стороны дарования этого живописца все же питали тенденции, противостоящие академизму.

Творчество К. П. Брюллова. Уже в детстве с ним много занимался его отец, художник, академик, бывший преподаватель Академии художеств. Совершенствуясь в Италии, после блестящего завершения академического образования в 1821 году, Брюллов быстро добился всевропейского признания. Ему принадлежат полотна и на историческую и мифологическую темы, и на жанровые сюжеты — «Итальянское утро» (1823), «Итальянский полдень» (1827), «Вирсавия» (1832), «Смерть Инессы де Кастро» (1834) и другие. Им были выполнены даже как бы своеобразные картины-иллюстрации к известным литературным произведениям — «Гадающая Светлана» (1836) по мотивам поэмы В. А. Жуковского и «Бахчисарайский фонтан» (1838—1849) по одноименной поэме А. С. Пушкина.

Всемирную известность Брюллову принесла картина «Последний день Помпеи» (1833), воссоздавшая гибель античного города при извержении Везувия в 79 году н. э.

Произведение потребовало напряжения физической и творческой энергии: громадный холст высотой в четыре с половиной метра и длиной в шесть с половиной, сложный пейзажный фон, многофигурная композиция. Однако успех картины объясняется не только бурным драматизмом сцены, блеском и яркостью красок, композиционным размахом, скульптурной четкостью и выразительностью форм. Живописец художественно убедительно показал, что никакие самые беспощадные и неотвратимые силы не в состоянии уничтожить в человеке человека.

¹ Ленин В. И. Из прошлого рабочей печати в России. — Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 25, с. 93.



К. Брюллов. Последний день Помпеи. 1833 г. Фрагмент.

Всматриваясь в картину, замечаешь, что даже в минуту неминуемой гибели каждый из изображенных не столько ищет собственного спасения, сколько стремится прежде всего спасти близких и дорогих для него людей. Так, помещенный в центре композиции мужчина, протянувший раскрытую ладонь левой руки к грозному небу, защищает от падающих камней не себя, а жену, которую он прикрыл плащом. Женщина же, согнувшись и наклоняясь всем корпусом вперед, пытается своим телом укрыть детей.

Гуманизм произведения вызывает и сегодня глубокие чувства зрителя, но современники Брюллова находили для себя в идеях полотна еще один, важнейший для них план. Н. В. Гоголь, в 1834 году посвятивший картине специальную статью, указывал: «Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который... выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою»¹. Писатель, таким образом, подчеркнул, что русский художник впервые в историческом полотне главным героем сделал не отдельную личность, а народ.

Подобная постановка вопроса полностью отвечала требованиям времени, ибо поражение восстания 14 декабря 1825 года в России объяснялось тем, что его участники были «страшно далеки... от народа»². А. И. Герцен позднее в газете «Колокол» (1859 г. № 2) писал: «Художник, развившийся в Петербурге, избрал для кисти своей странный образ дикой, неразумной силы, губящей людей в «Помпее» — это вдохновение Петербурга»³, намекая на связь, возникшую в сознании современников, между содержанием картины и трагическим исходом движения декабристов.

Триумф, пережитый творением Брюллова, знали немногие художественные произведения. Знаменитый английский писатель Вальтер Скотт провел возле картины два часа и оценил создание русского мастера как историческую эпопею. Когда автор ступил на родную землю, его горячо чествовали уже в Одессе (он прибыл морем), а особенно восторженно в Москве. Именно в «первопрестольной» художника встретили поэтическими строфами Е. А. Баратынского:

Принес ты мирные трофеи
С собой в отеческую сень,
И стал «Последний день Помпеи» —
Для русской кисти первый день.

На произведении Брюллова лежит четкий отпечаток влияния романтизма. Он сказывается и в выборе темы, и ее трактовке, и в тревожном огненном колорите. Но, с другой стороны, нельзя не видеть, что художник стремится раскрыть красоту человека прежде всего в гармонии и совершенстве человеческого тела. Скульптурность поз отдельно взятых персонажей и общих групп невольно заставляет вспомнить примеры из античного искусства. Она вносит в картину элементы некоторой абстракции, характерной для классицизма, и свидетельствует, что мастер не порывал с вскормившей его почвой академического искусства.

¹ Гоголь Н. В. Иллюстрированное полное собрание сочинений, т. VII. М., 1912-1913, с. 261.

² Ленин В. И. Памяти Герцена. — Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. XXI, с. 261.

³ Герцен А. И. Об искусстве. М., 1954, с. 314.

Однако Брюллову были свойственны не только романтические, но и реалистические тенденции. Они ощущаются, а в конце его жизни преобладают, в портретной живописи художника, оставившей потомству такие значительные работы, как портреты писателя А. А. Перовского (1836), юноши-поэта А. К. Толстого (1836), писателя Н. В. Кукольника (1836), литератора А. Н. Струговщикова (1840), наконец, археолога-востоковеда Микеланджело Ланчи (1851).

Вообще портретный жанр занял ведущее место в брюлловском творчестве последнего периода. Планы в области исторической тематики не получали возможности отлиться в реальные формы. В замыслы Брюллова, ставшего профессором Академии художеств, постоянно вмешивалось академическое руководство, желавшее направить его искусство в русло угодных правительству идей. Так, им была задумана капитальная композиция «Осада Пскова» (1836—1843), посвященная героической обороне города от войск польского короля Стефана Батория в 1581 году. Но в конце концов художник начал говорить о «досаде от Пскова» и поставил неоконченную картину в качестве перегородки в мастерской.

Настроение, овладевшее Брюлловым к концу жизни, обнаруживает «Автопортрет» (1848), считающийся одним из лучших в мировой живописи. Художник в то время тяжело болел. Мастер изображает себя полулежащим в кресле. Красная подушка, на которой устало покоится голова, подчеркивает болезненную бледность лица. Бессильно опущенная с подлокотника кисть исхудавшей руки усиливает мотив физического страдания. Однако чувствуется, что к последнему присоединяются и душевные муки. О них выразительно говорит взгляд запавших глаз, синий цвет которых приобретает особенную глубину в общем звучании напряженной золотисто-красноватой гаммы. Этот шедевр был написан всего за два часа.

Романтическая школа, оказавшая воздействие на творчество К. П. Брюллова, выдвинула во второй четверти XIX века такого мастера, как Иван Константинович Айвазовский (1817—1900).

Творчество И. К. Айвазовского. Море вошло в его жизнь с детских лет. Он родился в Феодосии (сейчас там находится мемориальный музей) в семье базарного старосты. Академию художеств живописец закончил с Большой золотой медалью в 1837 году; европейская известность пришла к нему уже во время зарубежной командировки. По возвращении в Россию его отметили званием академика, а в 1847 году — профессорским званием. Однако столичная жизнь не привлекала мастера. Он вернулся в отчие причерноморские края и оставлял их только для поездок по Европе и России с выставками своих картин.

Море как образ «свободной стихии», воспетый романтиками, пленило воображение живописца, исполнившего свыше трех тысяч марин. Никто до Айвазовского не умел так захватывающе показать необъятность водного простора, не стесненного берегами, тысячеликую изменчивость и стремительную силу волн.

Лучшие из произведений художника волнуют не только выразительной передачей мощи водной стихии. В его маринах нередко противопоставляются энергия природы, мощная, но слепая, и энергия человека, разумная,

направленная твердой волей. Это противопоставление составляет суть наиболее знаменитой из картин Айвазовского «Девятый вал» (1850).

На полотне запечатлен драматический момент. Уходящие ввысь низкие ночные облака открывают, подобно взвившемуся театральному занавесу, полную романтического напряжения сцену. Она рассказывает о грозном натиске стихии, с которым всю ночь боролся экипаж погибшего судна. На плот, связанный уцелевшими матросами из обломков мачты, надвигается самая страшная и высокая из волн — девятый вал. Однако девятый вал — последний, по морским поверьям, порыв шторма. Близкий конец испытания предвещает и начинающийся день. Солнце — лучший друг мореплавателя. В его лучах всегда стихает клокочущая ярость волн. Мужественным людям осталось до победы только одно, пусть нечеловеческое, но лишь одно усилие.

Уверенность в том, что они его совершат, вызывается в зрителе эмоционально — колоритом произведения. Живописец всюду накладывает на бушующую поверхность успокаивающие пятна солнечного света. Мастер берет самые яркие краски палитры и, окружая их сгущенными тонами изумрудно-зеленого цвета воды, достигает предельно повышенного звучания золотистой гаммы. Цветовой строй полотна полон торжествующего оптимизма. Картина является своеобразным живописным гимном во славу тех, кто спорит со стихией и покоряет ее.

Героический пафос, привлечший Айвазовского в морской тематике, объясняет появление в его творчестве ряда батальных произведений, воспроизводящих подвиги русского флота. Даже последняя картина — «Взрыв турецкого корабля», которую художник начал в день своей смерти, изображала боевой эпизод.

Однако справедливость требует отметить, что Айвазовский не избежал влияния академического романтизма. В этом русле появлялись произведения, несвойственные его таланту, вроде дважды повторенного библейского «Хожения по водам» (1863 и 1873) или «Перехода евреев через Чермное море» (1873).

На заключительном этапе художественной деятельности мастер стал постепенно отказываться от внешних романтических эффектов освещения, феерических картин морской стихии. Его произведение «Черное море» (1881) высоко оценил И. Н. Крамской, глава реалистической школы, господствовавшей со второй половины XIX века. Эта картина настолько полюбилась Крамскому, что он воспроизвел ее в миниатюре (на стене интерьера) в своем произведении «Неутешное горе» (1884).

Таким образом, для Айвазовского овладение реалистическими принципами пришлось только на начало восьмидесятых годов. Причина этого кроется в сравнительной молодости жанра марины, привившейся в русской живописи лишь с приходом Айвазовского, и, конечно, в романтическом характере самой морской тематики. Что же касается исторической живописи, то она предпринимает решительный шаг к реализму уже в художественной деятельности современника Айвазовского и Брюллова — Александра Андреевича Иванова (1806—1858).

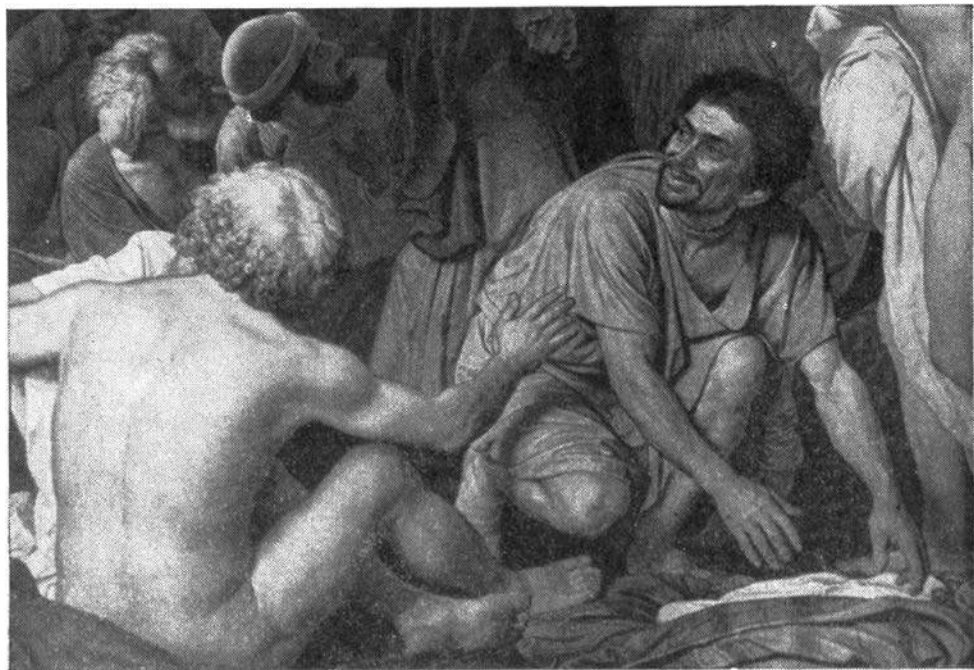


А. Иванов. Явление Христа народу. 1837—1857 гг. Фрагмент.

Творчество А. А. Иванова. Сын профессора и питомец Академии художеств, отмеченный при выпуске Большой золотой медалью, он, уехав в 1830 году для совершенствования в Италию, всю последующую жизнь посвятил сначала поискам сюжета для большой картины с глубоким морально-философским содержанием, а затем — осуществлению замысла. Мастер выбрал для произведения гигантские размеры — более чем пять с половиной на семь с лишним метров. В этом творении живописец хотел показать угнетенный народ, жаждущий услышать слово свободы, как позднее образно сказал об идее полотна И. Е. Репин.

В картине «Явление Христа народу» (1837—1857) Иванов показал иудеев, принимающих крещение на реке Иордан. В этот момент происходит чудо — к народу является тот, чей приход, как возвещал пламенный проповедник Иоанн, должен был произвести коренной поворот в жизни человечества.

Произведение создавалось без малого двадцать пять лет, если вести отсчет от первых эскизов, сделанных в 1832—1833 годах. Исторические условия, изменившиеся в течение такого длительного срока, не могли не



А. Иванов. Явление Христа народу. Фрагмент.

вызвать эволюцию образов картины. Характерно, что образ Христа получился среди них наименее выразительным. На передний план выдвинулась народная масса, в которой наиболее глубокое впечатление производит образ раба.

Он написан рядом с фигурой своего владельца, сидящего спиной к зрителям и одевающегося после крещения. Приняв новую веру, хозяин, однако, не считал необходимым обратить в нее раба. Иванов, выступая как реалист, раскрывает в данном эпизоде психологию рабовладельца. Господин считает, что христианский догмат «все люди — братья» может быть распространен с принятием новой религии только на свободнорожденных. Однако раб верит, что Христос несет новые жизненные заповеди для всех — и для свободнорожденных, и для рабов. Помогая хозяину одеваться, он в то же время повернул голову в сторону Иоанна Крестителя, возвещающего о появлении Христа, и улыбка надежды осветила его болезненное, изборожденное морщинами лицо.

Образ раба воспринимается обобщенным образом всего угнетенного и страдающего народа. В этом образе художник передал и печать многолетних унижений, и благородную красоту человеческого духа, и веру в грядущее освобождение.

Сила эмоционального воздействия картины заключается прежде всего в том, что мастер пытался передать религиозный, мифологический сюжет как реальное событие. Поэтому он сделал множество этюдов. Среди подготовительных работ, например, Брюллова к «Последнему дню Помпеи» не было ни одного этюда кого-либо из героев полотна. У Иванова мы находим буквально галерею предварительных портретов. В них мастер ищет не только правдоподобия внешности участников будущей сцены. Он стремится найти реальное жизненное соответствие духовному миру того или иного образа, который сложился в творческом воображении художника.

Именно данным моментом можно объяснить, в частности, введение в произведение «Явление Христа народу» фигуры, списанной с Гоголя — друга живописца. (Закутанная в плащ кирпичного цвета, она замыкает толпу, спускающаяся к реке в глубине правой части картины.) Этот образ условно называют «кающимся грешником». Здесь невольно вспоминаются сложные переживания писателя конца 30 — начала 40-х годов, вызванные влиянием на него религиозно-мистического окружения. Хорошо зная о духовном разладе Гоголя, художник, видимо, решил свое жизненное впечатление использовать для создания одного из задуманных образов.

В «Явлении Христа народу» Иванов отказался и от условного (не связанного с определенным географическим пунктом) обозначения места действия, принятого в академической школе. Он тщательно собирал в библиотеках и музеях исторический и археологический материал, писал с натуры пейзаж (правда, не в Палестине, куда он не имел возможности выехать, а в Италии, природа которой имеет некоторые сходные черты с природой Палестины).

Добиваясь особой жизненности изображения, Иванов первым из русских художников оставил стены мастерской и начал работать на открытом воздухе (пленере).

В своих пейзажных этюдах он опередил современное ему западноевропейское и русское искусство. Живописец гениально уловил красочное богатство природы, проявляющееся в естественных природных условиях — под открытым небом, при активной роли воздуха и света.

Иванов показал, что толща атмосферы, отделяющая нас от отдаленных предметов, вызывает не просто ослабление насыщенности их цвета, а изменение последнего. Так, в этюде «Неаполитанский залив», изображая дальние горные склоны, мастер прокладывает синей краской зелень виноградников, одевшую холмы, что являлось неслыханной смелостью для тех дней. Пространство у Иванова целиком строится цветом. Он совершенно избавляется от свойственных даже Щедрину предметных «вех», расставленных по линиям перспективы.

Лучшие из его пейзажных этюдов превратились в законченные, самостоятельные произведения изобразительного искусства. Таковы — «Ветка», «В парке Аричча» (1841), «Аппиева дорога при закате солнца» (1845).

Шестьсот портретных, пейзажных, драпировочных натурных этюдов, созданных к картине, стали для поколений школой реалистического мастерства. К этому богатству надо присоединить 247 так называемых библейских эскизов, исполненных в технике рисунка и акварели в последнее десяти-

тилетие его жизни. Мастер мечтал об их воплощении в монументальной живописи на стенах специально построенного общественного здания (это не должна была быть, однако, христианская церковь). Смысл задуманных фресок — всеобъемлюще отобразить историю духовного развития человечества, его самосознания. В центре предполагалось поместить сцену из жизни Христа, а по бокам и сверху воспроизвести в меньшем размере эпизоды не только из Библии, но даже из ассиро-вавилонской, древнеегипетской и греко-римской мифологии. Таким образом, в предполагаемом цикле религиозные сюжеты рассматривались как древние сказания, воплотившие мечты и чаяния народов.

Зарождение искусства критического реализма. Завершение периода дворянской революционности и первые активные выступления на арене идеологической борьбы разночинцев привели к тому, что с конца сороковых годов художники начали открыто, не прибегая к условной форме евангельских сюжетов, обнажать пороки современного им общества.

Первоначально критический реализм развивался в творчестве писателей, связанных с демократическим движением тридцатых — сороковых годов. Их деятельность направляла передовая критика, возглавленная В. Г. Белинским. Он горячо поддержал первые ростки новой школы в наиболее близкой ему области изобразительного искусства — книжной графике. Критик приветствовал обличительные иллюстрации Г. Г. Гагарина к повести В. А. Соллогуба «Тарантас» (1845), дал высокую оценку творчеству А. А. Агина, анализируя его сатирические рисунки к рассказу И. С. Тургенева «Помещик» (1846).

Все решительнее становясь на путь критического реализма, русское изобразительное искусство выдвинуло, наконец, творчество Павла Андреевича Федотова (1815—1852).

Творчество П. А. Федотова. Половина его короткой жизни оказалась затраченной на военную службу. Художественное образование ему пришлось получать на правах вольнослушателя, посещавшего вечерние классы Академии художеств. Только спустя два года после выхода в отставку он смог исполнить свое первое значительное произведение «Свежий кавалер, или Утро чиновника, получившего первый крестик» (1846).

Полотно изображает канцеляриста, отмечавшего накануне вечером бурной пирушкой награждение орденом Станислава III степени (кстати, низшим из орденов империи) и теперь безудержно бахвалящегося перед сожительницей, развязной служанкой. Последняя же, в ответ на браваду, насмешливо протягивает дырявый сапог — уж не собирается ли барин починить свою стоптанную обувь на серебро нацепленной побрякушки?

Даже при известной еще скованности живописного мастерства, которая обнаруживает себя в относительно мало разработанной коричнево-охристой цветовой гамме, произведение захватывает зрителя остротой разоблачения ничтожности жизненных устремлений людей, входивших, как никак, в аппарат управления необъятной России.

Вторая, основная для Федотова — картина «Сватовство майора» (1848) воссоздает эпизод из купеческой жизни. Осуществляется заветная мечта толстосума — приобщение к дворянскому сословию. В дверях гостиной



П. Федотов. Свежий кавалер. 1846 г.



*П. Федотов. Свежий кавалер.
Фрагмент.*

бывшего барского особняка, приобретенного купчиной, появляется наконец будущий зять-дворянин. Брачный союз скрепит союз двух сословий.

Содержание событий мгновенно угадывается зрителем. Едва только взглянув на полотно, он останавливается на светлом силуэте фигуры купеческой дочери, вырисовывающейся на общем приглушенном темном фоне помещения. Ее попытка ускользнуть в соседнюю комнату сразу же разгадывается как кокетство. Поскольку поведение невесты понятно с первого взгляда, смотрящий переходит от центра ко второму выделенному освещением элементу композиции — проему двери, залитой светом передней, в которой темнеет фигура майора.

Бравый служака с его горделивой осанкой смотрится как существо иного, «высшего» по отношению к купеческому миру порядка. Но «благородство происхождения» отнюдь не мешает ему принять законы чистогана, выдвинутые новым социальным слоем, когда все и вся объявляется товаром. Для майора служит товаром его титул, а для купца — приданое дочери. При всем внешнем высокомерии, майор не покидает купеческое «темное» царство, а входит в него. Это подчеркивается колористической взаимосвязью фигур жениха и невесты (светло-розовое пятно платья декоративно сочетается с зеленой окраской стены передней и темно-зеленого мундира, ибо при внешней контрастности они составляют так называемые дополнительные по отношению друг к другу тона). Потому-то взгляд зрителя от фигуры майора вновь возвращается к купеческой дочери — к центру. Цветовая взаимосвязь розовых тонов в наряде девушки и сиреневых переливов в уборе матери заставляет внимательнее всмотреться в купчиху, схватившую дочь за юбку. Нарядность одежды не скрывает прямолинейности ее натуры (по округлым очертаниям рта можно заметить — она кричит: «Дура!»). Прimitивная прямолинейность обнаруживает себя и в главе семьи. Расплываясь в угодливой, довольной улыбке, он спешит навстречу долгожданному гостю.

Картина продолжает критическую линию, определившую дарование Федотова, однако два года, отделяющие «Сватовство майора» от «Свежего кавалера», принесли не один лишь рост живописного мастерства.

Облик персонажей первого произведения был окарикатурен в целях, как казалось мастеру, более резкого выделения идеи. Это касается не только образа кавалера, но и кухарки, с ее лоснящимся, будто жиром смазанным, неприятным лицом, воровато бегающими глазками, со вспучившейся на животе одеждой (деталью, обнаруживающей связь с хозяином, позволяющую держаться с последним на равных).

С первого взгляда основные персонажи второй картины выглядят даже симпатичными. Майор подкупает молодечеством, выправкой, сохранившимися несмотря на возраст. Он — настоящая «военная косточка». Невеста же попросту миловидна. Она изображается почти как «перл создания», используя популярное литературное выражение середины XIX века. Отрицательные оценки даются не отдельным лицам, а жизненным правилам окружающей среды. Негативные выводы приходят к зрителю не в результате чего-то непосредственно воспринимаемого, а как плод размышлений, их итог. В данном пункте выступает несомненная связь искусства Федотова с моментами, свойственными литературе как виду художественного отображения мира. Действительно, творчество мастера стало соединительным звеном между литературой и живописью XIX века. Еще Крамской указал: «Федотов явился отражением литературы Гоголя»¹.

Как известно, специфической особенностью литературы служит то, что ее образы имеют для читателя характер мыслимого, рождающегося как бы перед умственным взором. Именно, чтобы вызвать подобный духовный процесс, но при восприятии другого вида искусства — живописи, Фе-

¹ Крамской И. Н. Письма, т. II. М.—Л., 1937, с. 347.



*П. Федотов. Сватовство майора.
1848 г.*

дотов, например, стремится как бы сообщить зрителю представление не только о настоящем, но и о прошлом, и о будущем изображаемой ситуации, то есть развернуть сюжет во времени. В «Сватовстве майора» сразу обращает на себя внимание некая расчлененность действия на фазы: майор еще не вошел в гостиную, его не видят будущие родственники супруга, теща и тесть. Тем самым автору открывается возможность показать семейство купца не в демонстративной, а в истинной сути.

Так, в творческий метод живописца входит момент повествовательности, сложного взаимодействия персонажей. Это определяет своеобразную натюрмортность федотовских картин. Художник пишет буквально с гоголевским острым чувством каждого предмета обстановки. В картине «Свежий кавалер» валяющийся на полу роман реакционного писателя Ф. В. Булгарина «Иван Выжигин» сразу же говорит о низких духовных запросах героя; осколки разбитой тарелки и порванные струны гитары — о пьяной пирушке; так называемая пряжка (значок) с цифрой «XV» в петлице вицмундира, висящего на спинке стула, — о пятнадцатилетней «беспорочной» канцелярской службе и т. д.

Говоря о влиянии литературы критического реализма на Федотова, можно отметить, что у него возникли и непосредственные связи с передовыми литературными кругами, в частности с группой литераторов, сплотившихся вокруг журнала «Современник». В 1847 году Н. А. Некрасов привлек его к участию в «Иллюстрированном альманахе». Существует



П. Федотов. Сватовство майора. Фрагмент.

мнение, что через гравера Е. Е. Бернадского живописец завязал отношения с членами кружка М. В. Буташевича-Петрашевского, выпускавшего в ту пору свой знаменитый «Карманный словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка», где пропагандировались идеи утопического социализма. Революционные события 1848 года углубили мировоззрение художника. В одном из писем тех дней он писал: «...Все, рождением приобретенные богатства, прижали, как зайцы уши, мешки свои со страха разлития идей коммунизма»¹.

На дальнейшей судьбе Федотова сказалась жандармская реакция, царившая в России после подавления европейских революций 1848 года. Ему перестали давать заказы, репродуцировать произведения, против него затеяли яростную кампанию в печати. Нервное расстройство привело художника в больницу, где он буквально сторел в течение пяти месяцев.

Наследие Федотова невелико по объему. В его основной список входят, кроме упомянутых, «Разборчивая невеста» (1847), «Завтрак аристократа» (1849), «Портрет Н. П. Жданович у фортепьяно» (1849), «Анкор, еще анкор!» (1850—1851), «Вдовушка» (1851), «Игроки» (1852). Столь малое количество живописных работ, исполненных на протяжении тоже весьма краткого времени (шести лет), не дало бы, пожалуй, возможности у другого мастера обнаружить серьезную эволюцию. Однако федотовские произведения последних двух-трех лет его жизни оказались не просто продолжением линии, определенной невероятным успехом «Сватовства майора» (1848), а неожиданным, поражающим воображение творческим шагом в неблизкое будущее русского изобразительного искусства.

Завершившая деятельность художника картина «Игроки» и особенно наброски к ней опережают по образному строю свои дни по крайней мере на полстолетия. Приняв как требование эпохи необходимость сближения между изобразительным искусством и литературой, Федотов интуитивно ощутил и историческую отмеренность этой связи. Уже через два года после «Сватовства майора» автора перестала удовлетворять сложная сюжетная картина со множеством «говорящих» деталей.

В «Игроках» он не выбирает сколь-либо острого момента, хотя мотив открывал такие возможности. Карточная игра, затянувшаяся до глубокой ночи, окончена. Ее участники (за исключением одного) буквально отпрянули от пустого стола, потягиваясь и расправляя занемевшие члены. Напряженные темно-коричневые тона цветовой гаммы с оранжевым пятном центра композиции, освещенного светом догорающей свечи, делают фантасмагорическими изломанные силуэты фигур и падающие от них неверные пляшущие тени. В карандашных этюдах персонажей художник позволяет себе даже не дорисовывать части тела, более того — деформировать его. Причем рисунки выполнены не плавным контуром, как до этого работал Федотов, а лихорадочно-стремительной штриховкой.

Чувствуется, что мастер добивался и добился впечатления, не поддающегося принятому в ту эпоху измерению. Изображенные люди само-

72 ¹ Цит. по кн.: Лещинский Я.Д. Павел Андреевич Федотов, художник и поэт. Л.—М., 1946, с. 132.

изолировались от живой действительности; они поместили себя в уродливый миражный мир, в котором нет места большим мыслям, возвышенным чувствам. Бесцельно и бессмысленно влачат персонажи картины свою жизнь, материально обеспеченную, однако, чужим трудом.

Зритель начинает понимать, что необычностью художественной подачи Федотов хотел, усугубляя эмоциональное воздействие, не только представить смотрящему определенные человеческие типы, не только выразить свое гражданское отношение к ним и предложить разделить данную точку зрения. Художник стремился еще и показать мир таким, каким воспринимают его сами изображенные люди, измотавшие себя многочасовой картежной игрой и утратившие за ней жизненные идеалы и даже человеческое естество.



Заключая изучение истории изобразительного искусства второй четверти XIX века, следует подчеркнуть, что, характеризуя сороковые годы, уже нельзя говорить в целом о русской школе изобразительного искусства, лишь выделяя реалистические тенденции, как об этом можно было сказать, анализируя искусство XVIII — начала XIX столетия. Отныне существуют два направления: первое — официальное, академическое (академизм), уводящее художника от запросов народа в мир идеализированных образов, и второе — набирающее силу, реалистическое (критический реализм), которое не мыслило свою жизнь без связи с народом и разоблачения крепостнической действительности.

РАЗДЕЛ IV
РУССКОЕ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Глава первая
РУССКОЕ ИСКУССТВО
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Вторая половина XIX века отмечена в истории государства двумя революционными ситуациями (1859 — 1801 и 1879—1880 годов). Начался новый этап освободительной борьбы — революционно-демократический. Руководящее место в общественном движении заняла разночинная интеллигенция.

В. И. Ленин, характеризуя просветителей-шестидесятников, писал, что каждый из них был «...одушевлен горячей враждой к крепостному праву и *всем его* порождениям в экономической, социальной и юридической области. Это первая характерная черта «просветителя». Вторая характерная черта, общая всем русским просветителям, — горячая защита просвещения, самоуправления, свободы... Наконец, третья характерная черта «просветителя», это — отстаивание интересов народных масс, главным образом крестьян (которые еще не были вполне освобождены или только освобождались в эпоху просветителей)...»¹.

Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов, вожди русской революционной демократии, видели в искусстве могучее средство воспитания людей в духе великих освободительных идей. Философский трактат Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) заложил основы материалистической эстетики. К началу семидесятых годов на ее принципах сформировалось такое могучее, организационно оформленное прогрессивное художественное течение, как передвижничество.

Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Демократическое направление русского изобразительного искусства данного периода располагало даже, по существу, учебным заведением, воспитанники которого пополняли ряды художников-демократов. Это было Московское училище живописи, ваяния и зодчества, оформившееся к 1843 году и числившееся при Московском художественном обществе, куда входили меценаты и любители искусства.

В Училище принимали лиц всех сословий, включая крепостных (причем последние в случае получения звания художника освобождались от

крепостной зависимости). Учебная программа была рассчитана на более короткие сроки обучения, нежели академическая, но главным отличием преподавания в Училище служило то, что здесь сразу же пустила корни венециановская педагогическая система, основывавшаяся на пристальном изучении окружающей жизни. Наконец, играло роль и то обстоятельство, что Училище действовало в стороне от официального центра государства и одновременно в самом центре России, а значит, в гуще народной жизни. И. Е. Репин по справедливости писал: «Жизнью веяло от этой молодой, простой и своеобразной школы»¹.

Наиболее выдающимся из воспитанников Училища, а впоследствии и наиболее выдающимся из его профессоров считается Василий Григорьевич Перов (1834—1882).

Творчество В. Г. Перова. Внебрачный сын чиновника, вышедшего в отставку и служившего управляющим имением, он провел детство в деревне. Училище закончил в 1860 году, когда руководство добилось от Академии того, чтобы лучшие выпускники исполняли, помимо дипломной картины, дополнительное произведение, представляемое в Петербург уже не на звание художника, а на соискание Большой золотой медали и права на зарубежную поездку. В 1861 году Перов заслужил это высшее отличие и совершил поездки в Германию и Францию, хотя и досрочно вернулся в Россию.

Награда, врученная молодому художнику, являлась уступкой со стороны Академии общественному мнению пореформенного времени. Живописец сложился как продолжатель традиций Федотова, что сразу же ощущается в картине «Первый чин» («Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы», 1860), которой он завершил обучение в Училище.

Показан счастливейший эпизод из жизни семьи дьячка: возлюбленное чадо «вышло в люди» — сын получил начальный чиновничий чин. Портной хлопочет, примеряя новенький форменный фрак. А герой события, чванливо заложив руки за спину, уже ощущает себя стоящим неизмеримо выше своих домашних.

«Первый чин» невольно напрашивается на сопоставление с федотовским «Свежим кавалером». Федотов в силу уровня развития исторической действительности сороковых годов еще не смог ощутить в отрицательных персонажах сознательных охранителей самодержавных устоев. Для него они казались людьми просто испорченными гнусным укладом жизни. Своей критикой он преследовал цели морального исправления. Чтобы это почувствовать, достаточно обратить внимание на то, что «свежий кавалер» за пятнадцать лет «беспорочной службы» не нажил приличного состояния. Его тщеславие выглядит не столько опасным, сколько пошлым и жалким.

Совершенно по-иному трактуется мотив у Перова. Гордая поза главного действующего лица вызвана не пустым тщеславием. Она порождена сознанием той власти над окружающими, какую он приобретает, войдя в административную корпорацию. (Гипноз этой власти уже сказывается на его подобоострастно умиленных родителях.) В. В. Стасов говорил, что у

¹ Репин И. Е. Письма. Переписка с П. М. Третьяковым. М.—Л, 1946, с. 163.



В. Перов. Первый чин. (Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы). 1860 г.

Федотова запечатлена «пошлость пошлого человека». В герое же перовского произведения он провидит будущего «изрядного мошенника и давителя, столпа порядка»¹.

Следовательно, Перов разоблачает тунеядцев и паразитов, понимающих, что их благополучие целиком зависит от сохранения существующих порядков, законодательных установлений.

Отсюда невиданная ранее бичующая резкость Перова. Он первым отважился в сферу критики включить духовенство — самый верный оплот самодержавия. Об его картине «Сельский крестный ход на пасхе» (1861), задуманной после «Первого чина», заговорили до ее появления на выставке. Перов еще не закончил работу, а художник Трушников уже снимал с нее копию.

Зрители были поражены смелостью отрицания права духовенства на роль нравственного воспитания народа. Безразличие, равнодушие к людям, удовлетворение низменных потребностей предстали во всей наготе в облике священнослужителей, сопровождающих религиозную процессию.

Картину сняли с выставки по распоряжению властей на другой же день после вернисажа. Запрещение выставлять полотно для широкой пуб-



В. Перов. Чаепитие в Мытищах. 7862 г.

лики, а также репродуцировать действовало вплоть до революции 1905 года.

Обличение уродливых сторон социальной действительности сочеталось у художника с глубоким сочувствием к страданиям народа, выраженным в «Чаепитии в Мытищах» (1862), «Проводах покойника» (1865), «Тройке» (1866), «Утопленнице» (1867).

«Проводы покойника» — самое примечательное творение Перова.

Синеватый тон заснеженного пространства и вечернего неба, дровни с гробом и осиротевшей семьей вызывают ощущение бесприютности и тоски. Светло-лимонная полоса зимнего заката под надвигающимися ночными облаками, своим цветом контрастирующим с окружающими синеватыми тонами, усиливает эмоциональное воздействие холодной гаммы. Однотонные желто-коричневые краски (желтый гроб, желто-коричневые тулупы, гнедая лошадь), объединяя в цветовом решении изображенную группу, также молчаливо говорят об одиночестве запечатленных людей, предоставленных в жизни только самим себе.

Скорбно согнутая фигура крестьянки четко вырисовывается на фоне светлой полосы заката. Ее силуэт, усиленный ритмическим повтором в понуrom силуэте лошаденки, подчеркивает безмерную усталость женщины, на попечении которой осталось двое сирот.



В. Перов. Тройка. 1866 г.

Линия проселочной дороги, проведенная от переднего плана, точно вовлекая зрителя в картину, делает последнего как бы непосредственным участником трагического события.

«Проводы покойника» закономерно связывали с поэмой Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос», вышедшей из печати в 1863 году. Известно, что Перов был страстным почитателем этого поэта. Современники рассказывают, в частности, что живописец любил, когда во время работы жена читала ему некрасовские стихотворения.

В последующем творчестве художника необходимо выделить портреты, ими он стал заниматься на рубеже шестидесятых — семидесятых годов. Перов ставил целью утверждение положительного идеала, который мастер искал прежде всего в среде передовой русской интеллигенции. Наибольшую ценность имеют созданные живописцем образы А. Н. Островского (1871) и Ф. М. Достоевского (1872). Эти произведения обогатили русское искусство решением проблемы психологического портрета, который ставит целью запечатлеть не только определенное душевное состояние, раскрывающее черты внутреннего мира человека, но и показать, по каким путям шло формирование данного характера и в каком направлении он продолжает развиваться.

Так, в портрете А. Н. Островского явственно ощутима атмосфера, в которой складывалась личность драматурга. Просторный, не стесняющий движения теплый халат — не случайный, а сознательно отобранный жи-



В. Перов. Портрет А. Н. Островского. 1871 г.

вописцем элемент художественного образа. Островский вырос в Замоскворечье. Он начинал как бытописатель этого района «первопрестольной» и на материалах жизни его обитателей постепенно утвердился в русской литературе как отец национальной бытовой драмы и комедии.

Даже в построении полотна Перова есть некое соответствие специфике литературного творчества великого драматурга. Устойчивая и законченная композиция произведения ассоциируется с медленным, спокойным развертыванием действия его пьес, воссоздающих малоподвижный, прежде всего купеческий быт.

Широкоплечая, несколько грузная фигура писателя, открытое лицо, обрамленное рыжеватой короткой бородой, приветливая полуулыбка, домашняя одежда вызывают ощущение добродушной мягкости, как ведущей черты его личности. В его глазах светится ум и твердая воля. Перов пишет костюм портретируемого гладко, даже сухо, нейтральным цветосочетанием и по контрасту ведет тончайшую, живописную лепку лица. Это придает его взгляду особую остроту, точно пристально всматриваясь, писатель уже фиксирует для себя наиболее важные из впечатлений окружающей действительности, чтобы отразить их в своих драмах и комедиях.

Мастер дал настолько художественно исчерпывающее истолкование образа Островского, что, когда много позднее, в 1923 году, задумали соорудить в Москве у Малого театра памятник писателю, известный скульптор Н. А. Андреев пришел к подобному же решению.

Перов заслуженно считался вождем Московской живописной школы, являвшейся в шестидесятых годах авангардом искусства критического реализма. В 1871 году он был приглашен на профессорскую должность в Московское училище и вскоре, по существу, возглавил это учебное заведение. В кругах интеллигенции его даже называли «Папа Московский», подчеркивая таким почетным званием, что, подобно тому как Папа Римский диктует из Ватикана законы всему католическому миру, Перов из Москвы диктовал законы всему русскому художественному миру.

Московская живописная школа. Помимо В. Г. Перова, к Московской живописной школе шестидесятых годов принадлежали И. М. Прянишников, Н. В. Неврев, В. В. Пукирев, А. Л. Юшанов. Из наследия, оставленного этими художниками, наибольшую популярность приобрела картина Пукирева «Неравный брак» (1862). Она откликнулась на острую тему, выдвинутую поколением разночинцев-шестидесятников. Униженное положение женщины сохранялось в пореформенной России в числе самых цепких остатков феодально-крепостнической системы. Именно потому Чернышевский в романе «Что делать?» (1863) в главе «Четвертый сон Веры Павловны» неоднократно варьирует мысль, что степень свободы общества зависит от степени свободы в нем женщины.

Художник повествует о бедной девушке, оказавшейся бессильной противостоять домогательствам старого сановника. В картине отсутствуют антиклерикальные мотивы. Подняться до них Пукирев не смог. Напротив, он заставляет зрителя улавливать нечто близкое в очертаниях фигур, в позах священника и невесты. Церковь словно бы также обезоружена против власти имущих. Такая мысль живописца житейски вполне объяснима:

жених занимает настолько значительное служебное положение, что ему ничего не стоит в случае необходимости распорядиться и судьбой священника, совершающего обряд бракосочетания. Привычка властвовать над другими звучит в надменно подчеркнутой прямизне стана, бесстрастном выражении лица сановника, наконец, в композиционном положении его фигуры, словно поставленной над фигурами будущей супруги и священнослужителя.

Художник широко типизирует явление, причем отправляясь от реального драматического факта собственной биографии. Героиня «Неравного брака» — любимая Пукирева. Он написал и автопортрет: молодой человек с веточкой флердоранжа в петлице, шафер со стороны невесты. Мастер, однако, тактично не выявляет в нем сердечного влечения к девушке. Последний для нее, видимо, только друг, товарищ детских игр. Это помогает показать не столько личное отношение к тому, что вершится на его глазах, сколько общественную позицию шафера. Скрестив руки на груди, он всем существом выражает несогласие с происходящим и как бы требует такого же несогласия от зрителя.

Проникновение социально-критических настроений в Академию художеств. Социально-критические настроения, характерные для шестидесятых годов, проникали и в классы Академии художеств: в 1861 году ее выпускник В. И. Якоби исполнил полотно «Привал арестантов». В 1864 году шумный успех имела «Княжна Тараканова» К. Д. Флавицкого, посвященная таинственной узнице Петропавловской крепости, которую считали дочерью Елизаветы Петровны и графа Кирилла Разумовского и поэтому бросили в темницу по распоряжению Екатерины II (опасавшейся того, что княжна может претендовать на русский престол). Картина воспринималась как осуждение жестокого своеволия самодержавных правителей.

Наконец, 9 ноября 1863 года разразился так называемый «бунт четырнадцати». Выпускники, возглавляемые И. Н. Крамским, отказались исполнять «программу» (дипломную работу) на заданную им мифологическую тему.

Санкт-Петербургская Артель художников. Покинув Академию, «протестанты» объединились в Санкт-Петербургскую Артель художников, образованную по типу производственной коммуны, идея которой получила широкое распространение с выходом в свет романа Чернышевского «Что делать?». Артель принимала заказы на живописные работы, и добросовестность их исполнения принесла ей заслуженный авторитет. В качестве средства общения с творческой интеллигенцией столицы художники нашли такую форму, как «рисовальные классы». Каждый четверг в помещении, арендованном для общей артельной мастерской, собирались молодые живописцы и литераторы. Вечер проходил в непринужденной обстановке, в занятиях рисунком, а также в оживленном обмене мнениями по самым животрепещущим вопросам жизни России.

В воспоминаниях Репина «Далекое близкое» рассказывается о спорах, кипевших на «четвергах» вокруг диссертации Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», сочинений Д. И. Писарева «Разрушение эстетики», «Роман кисейной барышни»,

«Пушкин и Белинский», трактата Роберта Оуэна «Образование человеческого характера». Эти споры по генеральным проблемам эстетики, философии, литературы и истории были отражением той политической борьбы, которая развернулась в стране в шестидесятые годы.

Почин Артели оказал серьезное влияние на умы современников. Но время требовало организации более высокого типа. Ее основой должны были стать не профессиональная работа на паях, а прежде всего единство мировоззренческих принципов.

Организация Товарищества передвижных художественных выставок. Мысль о создании объединения, ставившего целью служение искусства обществу, высказал художник Г. Г. Мясоедов еще в 1868 году. В следующем году из среды московских живописцев выделилась инициативная группа, которая связалась с петербуржцами, и в первую очередь с Крамским. Последний стал душой задуманного объединения.

2 ноября 1870 года был утвержден устав нового творческого содружества — Товарищества передвижных художественных выставок. Под ним стояли подписи 15 мастеров, в том числе В. Г. Перова, И. Н. Крамского, Г. Г. Мясоедова, А. К. Саврасова, И. И. Шишкина, И. М. Прянишникова, Н. Н. Ге, М. К. Клодта.

Устав гласил: «Товарищество имеет целью устройство, с надлежащего разрешения, во всех городах империи передвижных художественных выставок, в видах: а) доставления жителям провинций возможности знакомиться с русским искусством и следить за его успехами; б) развития любви к искусству в обществе»¹.

Таким образом, просветительские задачи выдвигались в уставе на главное место. Организационные пункты устава устанавливали в качестве высшего органа Товарищества — общее собрание. Для ведения же текущих дел избиралось правление. Представить произведение на жюри очередной выставки мог любой сторонний художник. Если его работа не отвергалась, он получал права экспонента, дававшие совещательный голос на собрании и обеспечивавшие долю дохода от входной платы, делившейся между всеми участниками выставки. Это материальное подспорье всегда было существенно для того, кто жил лишь за счет своих творений. Экспонент, зарекомендовавший себя на ряде выставок, мог баллотироваться в члены Товарищества. Будучи избранным, он приобретал привилегию выставлять работы без жюри.

Такая подлинная демократичность наряду с провозглашенными передвижниками и неукоснительно проводившимися в жизнь высокими творческими идеалами обеспечивала Товариществу постоянный приток новых талантов. От выставки к выставке оно крепло, превращаясь в собирательный центр прогрессивных сил изобразительного искусства всей страны, и своей самоотверженной деятельностью подлинно обеспечило проникновение прогрессивного демократического искусства в самую толщу народных масс России.

Выдающуюся роль в развитии искусства передвижников сыграл Владимир Васильевич Стасов (1824—1906).

Деятельность В. В. Стасова. Образованнейший человек — ученый-этнограф, археолог, музыковед и художественный критик, — он с самых ранних выступлений проявил себя пропагандистом принципов идейности, народности и жизненной правды.

Возрастающее в этот период значение периодической печати («Современник», «Отечественные записки», «Искра») как орудия борьбы за социальный прогресс особенно подняло авторитет критики. Газета и журнал из средства информации сделались полем боя. Любое важное общественное начинание стремилось прежде всего опереться на поддержку критики.

Стасов оказал передвижникам такую поддержку с их первых шагов, сразу увидел в них «людей протеста». Статьи и письма критика, дружеские беседы с ним укрепляли убежденность передвижников в правильности дороги, избранной ими в искусстве. Пропаганда Стасовым идей передвижничества привлекала в их ряды все новых сторонников. Свойственная ему способность критического прозрения раскрывала для Товарищества творческие перспективы.

Конечно, критику доводилось впадать и в заблуждения. Например, борясь с казенным академическим искусством, он относил к таковому также русский классицизм конца XVIII — первой трети XIX века. Но эту и некоторые другие неверные оценки Стасова следует объяснять остротой борьбы, которую он вел на протяжении всей своей жизни. «Страшной трубой», «тараном», «мамаевой оглоблей» именовали Стасова представители консервативного лагеря. Это показывает, какой грозной силой он был в области русской печати.

Деятельность П. М. Третьякова. Трудно переоценить ту помощь, которую передвижники получали и от Павла Михайловича Третьякова (1832—1898). Богатый предприниматель и в то же время коллекционер художественных произведений, он почти с самого начала собирательства (с 1856 года) поставил целью заложить основу галереи национального прогрессивного искусства. Случалось, что он покупал у передвижников работы еще в мастерской, до показа зрителю. Среди приобретенных им полотен находились такие, которые из-за резко обличительной тематики едва ли кто-либо из современных ему русских коллекционеров-меценатов вообще решился бы купить. Все собранные художественные ценности он стремился сделать общим духовным достоянием, чем внес серьезный вклад в популяризацию искусства передвижников. В 1874 году с разрешения Третьякова в его любительскую галерею стали допускаться одиночные посетители. С 1881 года она открылась для свободного доступа широкой публики, а в 1892 году собиратель передал ее в дар родному городу — Москве.

Рассматривая деятельность Третьякова и Стасова в ряду факторов, благоприятствовавших движению передвижничества, нельзя, наконец, обойти то обстоятельство, что Товарищество с первых дней его существования возглавил — идейно и организационно — Иван Николаевич Крамской (1837—1887).



И. Крамской. Христос в пустыне. 1872 г.

Творчество И. Н. Крамского. Ему, сыну рано умершего провинциального писца, пришлось начинать дорогу в искусство с работы у бродячего фотографа. Уже со студенческих лет, проведенных в Академии художеств с 1857 по 1863 год, он стал своеобразным центром притяжения для всех тех, кто горячо стремился к торжеству демократических начал в национальной живописи.

Именно Крамской исполнил то первое произведение, в котором нашла концентрированное выражение просветительская программа передвижничества, — «Христос в пустыне» (1872).

В образе Христа, уединившегося в пустыню, чтобы в сорокадневном размышлении подготовить себя к своему тяжелому, но необходимому, согласно евангельской легенде, для спасения и очищения людей пути, надо видеть мысленную связь с проблемой гражданской роли русской интеллигенции, с готовностью ее лучших представителей к самопожертвованию в борьбе с социальной несправедливостью.

Религиозное предание рассказывает, что Христа в пустыне искушал дьявол, уверявший, что тот мог бы стать царем царей. Однако Христос устоял против искушений сатаны. Он решил идти к людям, которым более всего было нужно его слово, — к народу. В картине воссоздан именно момент, когда закончилось бдение Христа; у него созрело непреклонное решение.

Зритель ощущает это благодаря тонко разработанной цветовой гамме полотна. Колорит произведения построен на отношениях синих тонов уходящей ночи и красновато-розовых наступающего дня. Те же соотношения проходят и в одежде героя, облаченного в багровый хитон и синий плащ. Краски зари, занимающейся за горизонтом, словно бы продолжают свое движение в цвете рубахи Христа, фигура которого четко вырисовывается на фоне утреннего неба. Рождается впечатление, что он сейчас встанет и отправится в избранный путь.

Даже консервативный лагерь не расценивал картину Крамского как религиозное произведение. Такой, например, ярый противник передвижничества, как критик А. З. Ледаков, утверждал, что Христос на полотне Крамского выглядит попросту бродягой, тоскующим «о том, что рано или поздно за контрабанду доведется попасть в руки правосудия»¹.

Крамской в письме к писателю В. М. Гаршину прямо заявил, что он и не собирался выполнять иллюстрацию на тему христианского мифа. Художник, по его собственным словам, воспользовался фигурой Христа, как «языком иероглифа». Он писал: «...есть один момент в жизни каждого человека... когда на него находит раздумье — пойти ли направо или налево, взять ли за господа бога рубль или не уступать ни шагу злу... Итак, это не Христос... Это есть выражение моих личных мыслей»².

Произведение перед каждым русским интеллигентом ставило проблему — с кем он будет в развернувшейся борьбе? Оно как бы повторяло гражданственный призыв поэзии Некрасова — совершить окончательный выбор между станом «ликующих, праздно болтающих, обгадряющих руки в крови» и лагерем «погибающих за великое дело любви».

«Христос в пустыне» — одна из значительнейших тематических картин русского изобразительного искусства. Тем не менее живописец тяготел не столько к этой форме, сколько к портрету. Из выполненных им сюжетных композиций можно еще назвать «Русалки» (1871) по мотивам повести Н. В. Гоголя «Майская ночь», «Лунная ночь» (1880), «Неутешное горе» (1884). Среди его многочисленных портретов есть и композиционные, как, например, «Портрет И. И. Шишкина» (1873), «Некрасов в период последних песен» (1877—1878), «Неизвестная» (1883).

Крамской принял активнейшее участие в претворении в жизнь задуманного П. М. Третьяковым плана создания галереи портретов выдающихся деятелей национальной культуры. Например, портрет Л. Н. Толстого (1873), первый в истории русского изобразительного искусства, был напи-

¹ Ледаков А. З. Два художественных критика, везущие одну колесницу. — «Спб.- ведомости», 1878, 13 ноября.

² Крамской И. Н. Письма, т. II. М.—Л., 1937, с. 140—141.

сан для галереи лишь благодаря энергии и настойчивости Крамского, ибо писатель категорически не желал позировать, видимо рассматривая создание портрета ненужной для себя рекламой. В конце концов художник, как он об этом поведал в письме к собирателю, заявил: «...портрет ваш должен быть и будет в галерее. — Как так? — Очень просто: я, разумеется, его не напишу, и никто из моих современников, но лет через 30, 40, 50 он будет написан, и тогда останется только пожалеть, что портрет не был сделан своевременно»¹.

Чтобы окончательно уговорить Толстого, живописец даже пообещал, что, если его работа не понравится, она будет немедленно уничтожена. В случае же удачи он обязался исполнить повторение портрета для усадьбы в Ясной Поляне.

Портрет Л. Н. Толстого, наряду с портретами литераторов Д. В. Григоровича (1876) и М. Е. Салтыкова-Щедрина (1879), вошел в число лучших творений Крамского. Внутреннее горение, гражданская одержимость писателя в стремлении к познанию истины — такова определяющая тема этого произведения. Толстой изображен в рабочей блузе в спокойной, сдержанной позе. Скупая и строгая колористическая гамма, во многом характерная для портретных работ художника, позволяет сразу же сосредоточить наш взгляд на лице писателя. Живописно решенное в теплых тонах, оно пластически особенно выделяется по отношению к холодным серо-голубым тонам блузы, а белое пятно воротника служит акцентирующим обрамлением. Облик Толстого передается во всей индивидуальной характеристике (выпирающие скулы, сильно выраженные надбровные дуги, крупный широкий нос). Однако при внешней некрасивости это лицо приковывает к себе и заставляет навсегда запомнить складку между бровей, упрямые губы, а главное — глаза. Их голубой цвет перекликается с тоном блузы, взгляд приобретает особую глубину. Кажется, что, внимательно выслушивая собеседника, Толстой тут же переносится в мир собственных мыслей, чтобы немедля соотнести услышанное с собственными жизненными наблюдениями, а тем самым проверить истинность услышанного. Перед таким человеком невозможно солгать — можно только исповедоваться, ибо любая ложь или позерство будет им мгновенно раскрыто.

Сосредоточенность мысли писателя, ее напряженное биение, переданное Крамским, показывают, что художник уверенно решил труднейшую задачу воспроизведения в живописи психической жизни человека.

Позируя мастеру, Толстой много беседовал с ним, и результатом этого общения стало появление на страницах романа «Анна Каренина», который писатель создавал в 1873 году, образа живописца Михайлова. В его суждениях явственно ощущается отражение мировоззрения Крамского. Даже портретный облик Михайлова в отдельных чертах списан с Крамского. Следует иметь в виду, что данный персонаж далеко не эпизодическая фигура. Он своим соседством подчеркивает пустоту и фальшь неожиданно овладевшего Вронским увлечения живописью, разоблачает дилетантизм

натуры последнего, неспособного ни к всепоглощающей любви, ни к подлинному горению в творчестве.

Крамской был художником-мыслителем, причем надо указать на своеобразие формы теоретических выступлений живописца. Им было опубликовано сравнительно небольшое количество статей. Средством пропаганды убеждений передвижничества Крамской выбрал переписку. «...Письма его, по авторитетному утверждению Стасова ...настоящие статьи, назначенные для печати»¹. Обращенные к определенному адресату, они постоянно делались достоянием целого ряда лиц, с ними знакомили единомышленников, о них спорили, их обсуждали. Положение Крамского как главы Товарищества сообщало им характер программных установок. Письма Крамского, собранные после его смерти Стасовым и выпущенные в свет в 1888 году отдельным изданием, продолжали оказывать свое воздействие на интеллигенцию России. Шишкин, например, указывал на эту книгу, как на «евангелие по искусству». Исключительно высоко ее оценивал А. П. Чехов.

Наконец, для полноты представления о масштабах деятельности живописца нужно упомянуть о его короткой, но необыкновенно плодотворной педагогической работе. С 1863 по 1868 год он преподавал в Рисовальной школе Общества поощрения художников. У него прошли начальное обучение И. Е. Репин, Ф. А. Васильев, В. М. Васнецов, Н. А. Ярошенко.

Жанровая живопись передвижников. Непосредственный творческий вклад Крамского в русское изобразительное искусство, заключавшийся в разработке принципов психологического портрета, занял важное место в наследии передвижников. Однако главной областью живописи, в которой последние больше всего работали, являлся бытовой жанр.

Сравнивая бытовую картину передвижников с жанровой живописью шестидесятых годов, можно видеть, что ведущей по-прежнему оставалась крестьянская тема. Реформа 1861 года, проведенная в интересах крепостников, не сняла крестьянский вопрос с повестки дня.

Восприняв обличительные традиции предшественников, передвижники углубили и расширили их. Они перешли от показа социального конфликта между отдельными представителями господствующего и униженного сословий русского общества к показу социального конфликта между указанными сословиями в целом. (Не случайно Стасов отмечал «хоровое», т. е. массовое, начало, присутствующее в сценах из народной жизни, изображаемой передвижниками.) Такова, например, картина Г. Г. Мясоедова «Земство обедает» (1872).

Ее колористическое решение строится на реальных красках солнечного летнего дня, что должно подчеркнуть повседневность, будничность запечатленного эпизода. На первый взгляд он кажется вариацией темы, поднятой Некрасовым в стихотворении «У парадного подъезда». Зритель видит подъезд с вывеской «Земская управа» и сидящих на крыльце и подле крыльца мужиков, ожидающих пока «господа земцы» откушают. Посошки, прислоненные к стене, безмолвно говорят, что эти люди пришли издалека

¹ Иван Николаевич Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. Спб., 1888, с. XV.



*К. Савицкий. Ремонтные работы на железной дороге.
1874 г.*

со своими неотложными нуждами и им дорога каждая минута, между тем здесь им приходится пребывать в бездеятельном ожидании. Но вся парадоксальность положения заключается в том, что изображены не просители, а члены уездного земского собрания из крестьян, мужицкие депутаты.

Мясоедов разоблачает лицемерие земской реформы 1864 года. Она учредила на местах органы самоуправления, где якобы на равных правах участвовали представители села и помещичьей усадьбы. Чистую формальность провозглашенного равенства великолепно выявляет «обеденный час». С его началом крестьянские депутаты были вынуждены оставить помещение, ибо обед требовал денежной оплаты.

Используя вытянутую в длину фронтальную композицию, художник открыл для себя возможность показать на примере многих персонажей, насколько скудна та еда, которую они прихватили с собой из дома, — лук да черный хлеб. Что же касается дворян, то, хотя они и не видны, тем не менее об их материальном достатке позволяет судить батарея пустых винных бутылок, стоящая на подоконнике раскрытого окна, рядом с лакеем, вытирающим тарелки.

Существует мнение, что мясоедовская картина подсказала В. М. Гаршину идею рассказа «Подлинная история энского земского собрания».

Передвижники понимали, что и новые, капиталистические отношения несли крестьянству только новую форму эксплуатации. Показательна в этом плане картина К. А. Савицкого «Ремонтные работы на железной дороге» (1874).

Полотно опять-таки будто бы отталкивается от поэзии Некрасова, в частности от стихотворения «Железная дорога». Однако живописец нашел самостоятельное решение темы, разработав сюжет, не менее убедительный

для разоблачительной характеристики русского капитализма, нежели мотив строительства.

Русская промышленная буржуазия, стремясь стать вровень с веком, осуществляла свои замыслы в условиях примитивной техники за счет нещадного закабаления трудящихся масс. Железнодорожное строительство превратилось в ведущую отрасль хозяйства отсталой России — государства колоссальной протяженности. Дороги прокладывались в бешеном темпе, чтобы вслед за сдачей их в эксплуатацию быстрее получить следующий выгодный заказ. В результате, как правило, вслед за строительством почти немедленно приступали к ремонтным работам. Вот о них-то и рассказывает картина. Первое же чувство, которое она вызывает, — возмущение крайней примитивностью орудий и организации труда, эксплуатацией людей, вынужденных надирать шкуру за гроши.

Столь острой реакции зрителя автор добивается уже тем, что строит композицию от центра, из самой гущи работающих. Зритель, словно бы введенный в толпу ремонтников, теряет возможность сразу охватить все действие в целом. Поэтому оно представляется ему особенно хаотичным. Такое впечатление усугубляется для смотрящего тем, что движение рабочих потоков, направленных в разные стороны, будто бы взаимоперекрещивается. (Это достигается благодаря сложности рельефа местности — косогоры, рывины, железнодорожная выемка.)

Колористический строй произведения довольно своеобразно прокомментировала консервативная газета «Московские ведомости», раздраженно писавшая: «Лиловые рабочие возят и копают землю посреди лиловой выемки какой-то железной дороги, копают и возят, и все тут»¹. Такая цветовая гамма эмоционально, убедительно передает гнетущее молчание, нависшее над местом работ.

Фигура десятника с палкой в руках, выделяющаяся темным пятном в общей приглушенной тональности картины, будто концентрирует в себе всю тяжесть новых форм труда.

Ведущим мастером крестьянской темы в Товариществе считался Василий Максимович Максимов (1844—1911).

Творчество В. М. Максимова. Выходец из крестьянской среды, он поступил в Академию художеств после нескольких лет учения в иконописной мастерской. Однако, не пожелав в конце академического курса работать над мифологическим сюжетом, живописец в 1866 году оставил Академию.

Его творчество помогает полнее ощутить глубину познания передвижниками пореформенной деревни. Показывая, что новые общественно-экономические отношения принесли лишь иной способ закабаления, передвижники обнаружили вторжение этих отношений даже в личную и бытовую стороны жизни крестьянина, разрушающих прежде прочные моральные устои. Такой вывод позволяет сделать, например, полотно «Семейный раздел» (1876). Оно запечатлело ставшее типичным явление — распад патриархальной семьи: братья не ужились под общей крышей после смерти отца;

¹ П-нный (Посторонний). Третья передвижная выставка в Москве. — «Московские ведомости», 1874, 4 июня.

каждый пожелал иметь отдельное хозяйство, сбывать на рынке свой товар. Дележ имущества проходит отнюдь не полюбовно: старший обделяет меньшего брата. Тщетно взывая к совести, обиженный с укоризной разводит руками.

Лучшее произведение Максимова — «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (1875).

Передвижники задумывались над перспективами русского села, рассказывали в отличие от предшественников не только о горестях и бедах народных. Они хотели как можно лучше изучить крестьянство, оцепить его как общественную силу. Вот почему на выставках Товарищества заняли видное место сцены, рисующие народные обычаи и нравы, объясняющие психологию крестьянской массы.

Самобытная поэзия крестьянского быта — то главное, что стремился передать автор картины. Кстати, видимо, данный аспект и помог преодолеть обычно свойственную максимовской живописи монотонность колорита. Перед нами скромная горенка, неожиданно преображенная вышитыми полотенцами, развешанными по стенам и обрамляющими иконы. Мажорная цветовая гамма их узоров составляет основу колорита, самым насыщенным тоном которого служит наряд новобрачной.

Невестой нельзя не залюбоваться, даже ее испуг при появлении колдуна говорит о поэтичности натуры, сложившейся в мире каждодневного общения с природой и наделившей стихийные силы осмысленностью и качествами доброй или злой воли.

От новобрачной взгляд зрителя естественно переходит к зловещему гостю; впечатление усиливают цветовые акценты: белый головной убор невесты перекликается с искрящимся снегом, запорошившим одежду колдуна. Пришедший, вступив из сеней, нарочито не стяхнул с себя снежных хлопьев, чтобы заставить собравшихся еще больше ощущать его связи со стихиями, бушующими за стенами.

Однако нельзя сказать, чтобы его приход вызвал смятение. Хозяева, несомненно, не забыли пригласить колдуна, как не забыли они пригласить и деревенского дьячка, сейчас протянувшего к невесте руку в успокаивающем жесте и словно заявляющего, что в присутствии духовной особы бессильны «бесовские чары». Впрочем, минутную тревогу девушки начинает рассеивать шепот матери, сообщающей дочери о давно переданном приглашении.

Чувствуется, что колдун, для того чтобы произвести эффект, явился позднее прочих, но разумные основы крестьянской психологии, покоящиеся на мудром житейском опыте, не позволили гостю добиться того впечатления, какого ему хотелось. Стасов писал по поводу творения Максимова: «Какая глубокая, какая талантливая картина деревенской веры и того обихода мысленного, чем поколения веками живут у себя по далеким деревням!»¹.

В бытовом жанре передвижников, в основном посвященном крестьянской теме, с течением времени всевозрастающее внимание стало уделяться



В. Максимов. Приход колдуна на сельскую свадьбу. 1875 г. Фрагмент.



В. Максимов. Приход колдуна на сельскую свадьбу. Фрагмент.

и новой, городской тематике. Именно ей целиком отдал свое дарование художник-жанрист Владимир Егорович Маковский (1846—1920).

Творчество В. Е. Маковского. Он принадлежал к одаренной семье, много сделавшей на поприще русского изобразительного искусства (его отец Е. И. Маковский выступил, в частности, в числе инициаторов создания Московского училища живописи, ваяния и зодчества). Уже вскоре после окончания Училища в 1866 году художник обратил на себя внимание критики и зрителей. Именно ему передали в 1882 году профессорское место умершего В. Г. Перова.

В наследии Маковского свыше 400 жанровых картин. Материал для такого творчества могла дать только жизнь городских центров, где скрещиваются жизненные дороги десятков тысяч людей. Рассказывают, что однажды иностранный мастер, находившийся в гостях у живописца, изумленный колоритностью типов, запечатленных художником, попросил показать кого-либо из своих натурщиков. Маковский, указав через окно на московскую улицу, произнес: «Вот мои натурщики». Насколько, например, по мнению Л. Н. Толстого, лично знавшего художника, произведения последнего позволяют вынести широкое представление о современной русской действительности, свидетельствует тот факт, что при отборе работ для мас-



В. Маковский. Крах банка. 1881 г.

сового репродуцирования писатель рекомендовал прежде всего обращаться к творчеству Маковского¹.

Центральный герой произведений живописца — маленький человек большого города. Мастер не без юмора повествует о его жизни, далекой от общественных интересов.

Однако, будучи не просто бытописателем, а вдумчивым, умным наблюдателем, Маковский осознал, что в эпоху коренной социальной ломки России второй половины XIX столетия вряд ли кому удастся отсидеться в «домашней крепости». Конфликты века безжалостно развенчивали всяческие иллюзии личного счастья, не зависящего от счастья общества в целом. Такова, в частности, идея полотна «Крах банка» (1881).

Художник воссоздает эпизод, весьма характерный для России конца XIX века. Финансовые аферы являются неотъемлемой чертой «свободного предпринимательства». Банк, отделение которого изображено на картине, прекратил платежи. Для многих из вкладчиков, битком заполнивших помещение, это известие означает жизненную катастрофу. Не случайно власти, опасаясь, так сказать, «эксцессов», выставили полицейский пост. Безучастность неподвижного городского, привыкшего к подобным случаям, оттеняет — по контрасту — бурную взволнованность разорившихся. А о том, что правление банка сумело нажиться на ловко проведенной «операции», сви-

¹ См.: Дневник В. Ф. Лазурского. — Литературное наследство», т. 37—38. М., 1939, с. 468.

детельствует фигура одного из служащих, прячущего с довольной улыбкой ценные бумаги в боковой карман и поспешно удаляющегося из помещения.

Холодный дневной свет, вливающийся в зал из окон и двери, помогает художнику колористически объединить пятна одежды посетителей, подобно тому как объединяет запечатленных людей их общая судьба. А господствующие в цветовой гамме многообразные оттенки черного как бы говорят о безжалостной жестокости этой судьбы, имеющей, однако, не мистическое, а вполне реальное обличье.

Социальная тематика нередко отличала произведения Маковского, посвященные жизни городских низов — «Посещение бедных» (1874), «Свидание с сыном» (1882), «На бульваре» (1886—1887) и другие.

Так, картина «На бульваре» рассказывает о крестьянке, приехавшей навестить мужа, ставшего «фабричным», и показать ему их первенца, родившегося, вероятно, после отъезда отца на заработки. Молодой глава семьи живет, по всей видимости, в рабочей казарме, поэтому бульвар оказался наиболее уединенным местом. Для женщины все здесь представляется чужим: спящие прохожие, однообразные здания, обступившие островок чахлой зелени, и даже любимый человек, неузнаваемо изменившийся в городе. Подвыпивший, он, небрежно развалясь, тихонько «играет песни» на гармонике. Все в нем бесконечно далеко от забот, принесенных приездом жены: ему безразличны ее нужды, как стала безразличной она сама и опостылевшая деревня.

Скорбно ссутулясь, крестьянка никак не может понять — что же произошло, отчего тот, кто еще недавно покинул родное село лишь ради ее блага и блага будущего ребенка, теперь так равнодушен к их судьбе? Живописец ставит подобный вопрос и перед зрителем, воздействуя на его эмоции не только сюжетом. Сама цветовая осенняя, «морозящая» гамма содержит в себе резко звучащие пятна, разбросанные в одежде мужа и жены, в лоскутном одеяле, укутавшем ребенка.

Трудно было более убедительно показать разлагающее воздействие капиталистического города, чем это сделал Маковский.

Посвящая себя городской тематике, он не прошел мимо такого принципиально важного явления в общественной жизни России, как освободительное движение, захватившее прогрессивную интеллигенцию, — «Узник» (1882), «Вечеринка» (1875—1897), «Допрос революционерки» (1904).

Однако наиболее важные для передвижников творческие решения в этой области принадлежат Николаю Александровичу Ярошенко (1846—1898).

Творчество Н. А. Ярошенко. Занимаясь в Артиллерийском училище, он по вечерам посещал Рисовальную школу, где преподавал Крамской, а позднее, поступив в Артиллерийскую академию, одновременно был вольнослушателем Академии художеств.

Широкая известность пришла к нему после IV передвижной выставки, где экспонировался его «Кочегар» (1878). Первым в русском изобразительном искусстве художник отметил рождение новой категории трудящегося люда — промышленного пролетария. «Кочегар» — это, собственно говоря,

портрет-картина. Фигура рабочего заполняет собою почти всю плоскость холста. Пламя печи, озаряя изображенного человека, выдвигает его на зрителя, вызывая у последнего желание внимательно всмотреться в запечатленного, войти в его мысли и чувства. Этой же цели служит и колорит произведения, построенный на напряженной игре багрово-красных оттенков и бликов.

Конечно, сам живописец еще не видел в своем персонаже ростков долготы неизвестной России общественной силы. В этом смысле Ярошенко не выделял героя из общей массы угнетенного народа. Главным в картине служил протест против форм новой, капиталистической эксплуатации.

У коренастого, могучего сложения кочегара — ссутулившаяся спина, его тело изуродовано тяжелой работой, требовавшей лишь одного — чисто механического, непрерывного подбрасывания угля. Чрезмерно развитые руки, ставшие похожими на рычаги какого-то механизма, тоже результат искаженности условиями труда. Художник раскрывает весь ужас положения, когда человек, мыслящее и разумное существо, превращается, по существу, в придаток бездушной машины.

Рабочий был написан с натуры. Ярошенко руководил штамповочной мастерской Петербургского патронного завода. Есть свидетельство, что живописец показывал В. М. Гаршину реального прототипа «Кочегара». Ярошенко-персонаж нашел как бы свое перевоплощение в рассказе писателя «Художники», где выведен «глухарь» — клепальщик, принимающий сквозь тонкие стенки котла собственной грудью страшные удары молота.

С конца 1870-х годов произведения Ярошенко сделались объектом постоянного внимания зрителей и критики. В круг близких знакомых живописца входили крупнейшие представители народнической интеллигенции: Г. И. Успенский, В. Г. Короленко, Н. К. Михайловский. Ярошенко посвящал творчество тем же жгучим вопросам общественной борьбы, которые поднимали их литературные труды.

Примечательно, что на листе, где разрабатывалась черновая композиция «Кочегара», находился эскиз другого полотна 1878 года — «Заклоченный». Это творение рассказывало о передовых людях, поднимавших голос возмущения против угнетения народа. Для образа узника живописцу позировал писатель-демократ Г. И. Успенский.

В 1878—1881 годах мастер отдал много энергии созданию картины «У Литовского замка» (впоследствии, к сожалению, утраченной), где была изображена курсистка, стоящая вблизи тюрьмы и выжидательно всматривающаяся в ее верхние зарешеченные окна в надежде увидеть там знакомое лицо.

Современники не без оснований обнаруживали в данном сюжете отклик на прогремевший в России процесс В. И. Засулич. Она совершила покушение на петербургского градоначальника Ф. Ф. Трепова за то, что он приказал высечь политического заключенного Литовского замка «землевольца» А. П. Боголюбова, не снявшего перед ним шапку.

По распоряжению властей композицию «У Литовского замка» изъяли из экспозиции X передвижной выставки, а автора подвергли недельному



Н. Ярошенко. Студент. 1881 г.

домашнему аресту. В дни отбывания наказания на квартиру живописца пожаловал сам М. Т. Лорис-Меликов, исполнявший, по существу, функции диктатора России. В двухчасовой беседе он безуспешно пытался убедить Ярошенко, к этому времени уже имевшему звание полковника, изменить направление «любительской» художественной деятельности.

В том же 1881 году появился ярошенковский «Студент» (своеобразный портрет, написанный с конкретного лица — Ф. А. Чирка). Это собирательный образ характерного представителя разночинной молодежи, занявшей почетное место в общественной жизни страны.

Студент изображен на фоне глухой стены. В его позе — ожидание, глаза зорко поблескивают из-под полей шляпы, надвинутой на лоб. Сдержанный, суровый колорит (коричневый плед, черное пальто, тусклая поверхность стены) способствует созданию той атмосферы конспирации, которая овеяла своеобразной романтикой образ студента-разночинца.

В аналогичном плане можно рассматривать еще одно значительное произведение художника о молодом поколении восьмидесятых годов — «Курсистка» (1883).

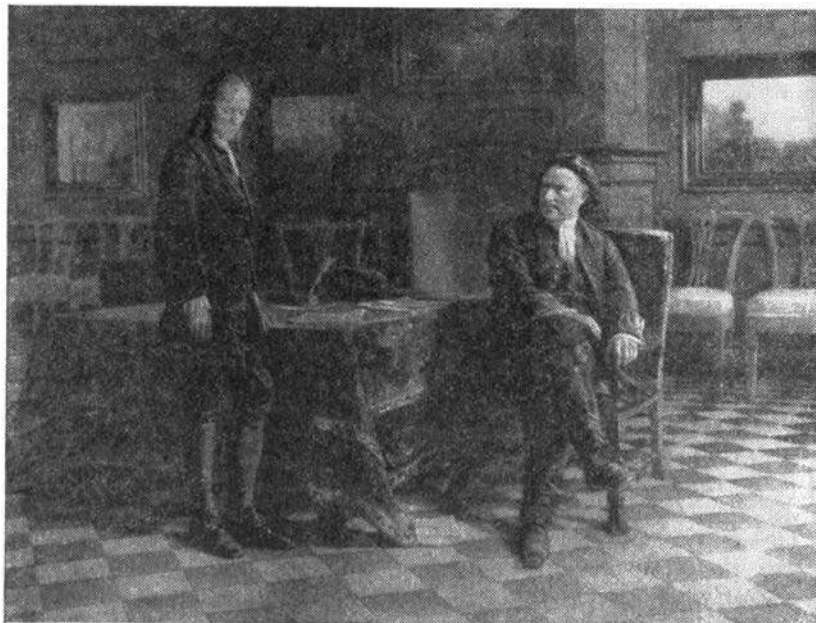
Влечение к портретированию, проявлявшееся у Ярошенко, не могло не привести к работе непосредственно в портретном жанре. Он изображал прежде всего представителей прогрессивной русской интеллигенции. Из других работ живописца надо отметить большую картину «Всюду жизнь» (1888). Запечатлев в ней тюремный вагон и арестантов, Ярошенко стремился вызвать сочувствие к простым людям, которых крайняя нужда толкнула на «преступление» против установлений самодержавной власти.

«Совестие передвижников» называли Ярошенко. Его творчество высоко ценил В. И. Ленин. В воспоминаниях М. В. Фофановой, из квартиры которой вечером 24 октября 1917 года Ильич ушел в Смольный, чтобы непосредственно возглавить революцию, рассказывается следующий эпизод: «У меня на письменном столе лежала открытка с репродукцией картины художника Ярошенко «Всюду жизнь», я решила послать ее своим ребятам. Владимир Ильич увидел открытку и говорит: «Вот замечательный художник».

А кто такой Ярошенко, я по-настоящему не знала. Он мне рассказал его биографию: «Подумайте, это кадровый военный человек, и представьте себе, какой он прекрасный психолог действительной жизни, какие у него чудесные вещи».

Я вытаскиваю из письменного стола еще одну открытку с репродукцией картины Ярошенко «Заклученный». Владимир Ильич говорит: «Прекрасно. Когда будем хозяйничать, чтобы не забыть. Такому человеку надо отдать дань»¹. Впоследствии именно по указанию В. И. Ленина была восстановлена как мемориальная усадьба живописца в Кисловодске (пострадавшая в период гражданской войны от белогвардейцев), где он прожил последние годы.

¹ Фофанова М. В. Последнее подполье В. И. Ленина. — «Исторический архив», 1956, № 4, с. 171.



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

Принципиальное значение для развития национального изобразительного искусства имела реформа, осуществленная передвижниками в области исторического жанра, начало которой положило выступление на I передвижной выставке Николая Николаевича Ге (1831—1894).

Творчество Н. Н. Ге. Его детство протекало на Украине, в помещичьей усадьбе. Академию художеств он закончил в 1857 году. Большая золотая медаль принесла ему шестилетнюю командировку в Италию, после которой вскоре художник получил профессорское звание.

Первый период деятельности живописца пришелся на время, когда под влиянием общественной атмосферы эпохи стал обозначаться отход собственно исторического жанра от религиозного и мифологического. Художники постепенно начинали отказываться от исторической тематики, которую официальные круги требовали трактовать в духе борьбы за истинную веру — православие против католицизма и мусульманства. (Не случайно, например, в ранее упоминавшейся картине Брюллова «Осада Пскова» изображался крестный ход, устроенный духовенством в момент штурма Стефаном Баторием крепостных стен города.)

Провозвестником новых основ исторической живописи явилось творчество рано умершего В. Г. Шварца. Ге подхватил, серьезно дополнил и развернул в цельную законченную программу новаторские элементы, на-

метившиеся в произведении Шварца «Иван Грозный у тела убитого им сына» (1861 — 1864).

Это было сделано Ге в картине «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871), в которой впервые в русской живописи историческая сцена трактуется как конфликт двух противостоящих друг другу социальных сил — силы разума и прогресса в образе Петра, силы, злобно и тупо препятствующей этому прогрессу, в образе Алексея.

Великий преобразователь пытается в последний раз — наедине — беседовать с отступником — сыном. Однако царевич не желает говорить с отцом. Так возникает тема внутреннего сопротивления Алексея. Царевич верит, что его самая надежная защита — закон родственной крови. Но зритель чувствует, что это заблуждение человека, неспособного на прямые, открытые действия и того же не ожидающего от других. Молчание решает его участь. Красные пятна отворотов рукавов мундира Петра, обивки кресла, в котором он сидит, и основного цвета ковровой скатерти, покрывающей стол, воспринимаются в общей сдержанной колористической гамме, словно угли, тлеющие под пеплом и предвещающие вспышку пламени — трагедию.

Обреченность Алексея подчеркивают и акцентированно фронтальная фигура Петра, и устойчивость композиционной схемы, построенной на господстве горизонталей (шеренга картин, украшающих комнату, строгий ряд стульев, вытянувшихся вдоль стены, наконец, абрис верхней доски стола — все эти линии своей протяженностью обособляют одинокую композиционную вертикаль фигуры царевича, изолируют его от окружающей обстановки).

В искусстве Ге важны три краеугольных положения, без которых немислимо было дальнейшее развитие русской исторической живописи. Во-первых, опора на национальную тематику (что уже проявилось в творчестве Шварца). Во-вторых, отказ от внешне эффектной трактовки исторического материала, психологическая разработка сюжета. В-третьих, показ переломных периодов отечественной истории, открывавших дорогу прогрессивным тенденциям.

В следующем полотне — «Екатерина II у гроба Елизаветы» (1874) — живописец раскрывает лицемерие этой «идеальной» дворянской правительницы, воспетой официальными историками. Притворно скорбя о смерти своей благодетельницы, она уже вынашивает вероломный план захвата престола.

В 1875 году Ге создает картину «А. С. Пушкин в Михайловском», посвященную времени ссылки поэта и тайному посещению его декабристом И. И. Пущиным.

Завоевав имя в области исторической картины, художник многого достиг и в портретном жанре. Исполненные им портреты А. И. Герцена (1867) и Л. Н. Толстого (1884) остались в ряду лучших психологических портретов из написанных передвижниками.

Однако в дальнейшем Ге, попав под влияние толстовства, вернулся к евангельской тематике («Что есть истина?», 1890, «Голгофа», 1892, «Распятие», 1894). Не вкладывая в свои композиции мистического содержания, художник искал в евангельских сюжетах некие вечные нравственные уро-



Н. Ге. Что есть истина? 1890 г.

ки для человечества. Так, в картине «Что есть истина?» Ге показывает встречу между Иисусом и римским наместником в Иудее Пилатом. Правитель, когда иудейские власти доставили к нему задержанного проповедника новой веры, будто бы заявил, что религиозные распри — внутреннее дело иудеев, и предложил им самим вынести приговор «нечестивцу». Теперь он насмешливо спрашивает у обреченного на смерть философа: «Что есть истина?» Лучи солнца словно заливают фигуру римлянина расплавленным золотым жиром, а в его вопросе самодовольная убежденность в том, что-де истина конкретна. Это сытная еда, вкусное питье, женская чувственная ласка. Все остальное — не более чем слова, «сотрясение воздуха», и нелепо ради того, что предметно неощутимо, отдавать самое дорогое — жизнь.

Христос же потрясенно смотрит на собеседника. Он не может понять, как это случилось, что государственный деятель оказывается не воодушевленным высокими помыслами, лишенным в жизни идейной программы, а ведь между тем он ведет за собой людей и представляет могучую Римскую империю.

Творчество К. В. Лебедева, А. Д. Литовченко, Н. В. Неврева. Наряду с Н. Н. Ге к историческому жанру обращались К. В. Лебедев, А. Д. Литовченко и Н. В. Неврев. Наиболее значительным из них был последний, получивший первоначально известность как портретист и жанрист. Его лучшее историческое произведение — «Княжна П. Г. Юсупова перед пострижением» (1886). Оно воссоздает сцену времени правления Анны Иоанновны, когда императрица, окружившая себя авантюристами-иностранцами, расправлялась с каждым, казавшимся ей чем-либо подозрительным.

Отдельные картины на исторические сюжеты создавали и другие передвижники. Например, заслуженную популярность приобрела работа И. М. Прянишникова «В 1812 году» (1874). Художник изобразил русских крестьян, конвоирующих захваченных ими французских мародеров. Прянишников обнаружил понимание народного характера Отечественной войны 1812 года.

К концу семидесятых годов XIX века на поприще исторической живописи вступил Виктор Михайлович Васнецов (1848—1926), обогативший исторический жанр передвижников новыми достижениями.

Творчество В. М. Васнецова. Выйдя из семьи провинциального священника, он бросил духовную семинарию, уехал в Петербург, где начал заниматься в Рисовальной школе у Крамского, затем поступил в Академию художеств и обучался с 1868 по 1875 год у лучшего из ее педагогов второй половины столетия — П. П. Чистякова.

Его участие в выставках Товарищества началось с жанровых композиций; первым же большим произведением, показавшим своеобразие подхода к исторической тематике, стало «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880), сюжет которого он почерпнул из «Слова о полку Игореве».

На картине представлена вечерняя степь, усеянная телами павших в жарком сражении. Преобладание в колорите холодных (зеленых, синих и голубых) тонов вызывает ощущение мертвой тишины, окутавшей бранное поле. Однако надвигающиеся сумерки еще не приглушили нарядности кра-



В. Васнецов. После побоища Игоря Святославича с половцами. 1880 г. Фрагмент.

сок бархатных и шелковых одеяний русских витязей. Смерть не исказила мученическим выражением их лица. Воины покоятся, как в глубоком сне, на ковре из изумрудной муравы.

Подобное решение исторической батальной сцены смутило многих даже в среде Товарищества. Васнецова упрекали в том, что он написал картину-«оперу», указывали, что одежда погибших должна была бы быть изрубленной, залитой кровью, а тела — покрытыми зияющими ранами. Дальновиднее всех оказался Крамской. В письме к Репину он прямо сказал: «...трудно Васнецову пробить кору рутинных художественных вкусов»¹.

Художник воссоздавал событие не в том виде, в котором оно некогда происходило, а в том виде, в котором оно продолжало жить в благодарной памяти народа: в песне, былине и сказаниях. Эпосу всегда чужд натурализм. В «Слове о полку Игореве» о битве говорится не как о бойне, а как о бранном пире:

Тут кровавого вина не достало,
Тут пир окончили храбрые русские.
Сватов напоили и сами полегли
За землю Русскую.

¹ Крамской И. Н. Письма, т. II. М.—Л., 1937, с. 198.

Фольклору свойственно наделять героев идеальными чертами. Красота погибшего княжича, изображенного в центре композиции,— собирательная красота любимца народных преданий. В их поэтизирующем представлении смерть за родину делает облик погибшего еще более прекрасным.

Васнецов выражает народное благоговение перед памятью таких людей в участливом отношении к их судьбе самой природы.

...Никнет трава
От жалости.
А древо с кручиной
К земле приклонилось.

Эпическая напевность «Слова..» подсказала Васнецову своеобразные средства художественной выразительности. Уже в данной картине Васнецов обрел особый монументально-декоративный стиль. Фронтальная композиция отвечает торжественно-медлительному ритму повествования поэмы. Живописная манера, сочетающая крупные цветковые пятна одежды, поднимающейся из-за горизонта луны и парящих орлов с узорчатой россыпью полевых цветов и орнаментикой костюмов, напоминает о декоративных началах, характерных для народно-прикладного искусства.

Васнецову удалось ощутимо передать поэтический строй народного предания, убедительно засвидетельствовав огромные возможности реализма.

Не уклоняясь от избранного пути, мастер написал «Аленушку» (1881), «Витязя на распутье» (1882) и другие полотна.

Постепенно ему удалось доказать правомерность его творческих решений даже в том случае, когда он обращался непосредственно к историческому, а не фольклорному сюжету («Иван Грозный», 1897).

Одной из самых популярнейших у зрителей картин русской живописи стало полотно «Богатыри». Первый набросок художник исполнил еще в 1871 году, а закончил работу лишь в 1898 году. Примечательно, что в сознании живописца славное прошлое Руси имело свое продолжение в ее настоящем. Образы былинных богатырей связывались с представлениями о цельности, красоте и благородстве современных представителей народной массы. Сохранились васнецовские портретные этюды с крестьян, например крестьянина Владимирской губернии Ивана Петрова, который позировал для вожака богатырской заставы — Ильи Муромца.

На историческую тему живописец выполнил более 30 произведений, в том числе гигантскую (2,3 мX19,4 м) многофигурную композицию «Каменный век» (1882—1885) для Исторического музея в Москве.

Тяготение к монументальности привело Васнецова к попыткам возродить на некоей новой основе монументальную живопись прошлого, в частности в 1885 — 1896 годах в киевском Владимирском соборе мастер расписал 2840 кв. метров стен.

Художник пробовал свои силы даже в воссоздании древнерусского архитектурного стиля. Например, именно по эскизу Васнецова был оформлен в 1901—1902 годах фасад здания Третьяковской галереи. По его проекту построили в 1894 году московский дом-терем, превращенный впоследствии

по решению Советского правительства в мемориальный музей В. М. Васнецова.

В статье «Виктор Михайлович Васнецов и его работы» Стасов вспоминает, как однажды художник говорил критику: «...В сказке, песне, былинке, драме сказывается весь целый облик народа, внутренний и внешний с прошлым и настоящим, а может быть, и будущим. Только больной и плохой человек не помнит и не ценит своего детства, юности. Плох тот народ, который не помнит, не ценит и не любит своей истории»¹.

Историческая живопись передвижников, воспитывая интерес и любовь к национальному прошлому, заставляла задуматься о настоящем дне России и ее будущем.

Значительными были заслуги передвижников и в области пейзажной живописи. Один из рецензентов тех лет писал: «...Саврасов, Каменев, Шишкин, Аммосов, Васильев и другие сделали в пейзаже переворот, который сделан был в описании природы в художественной литературе Пушкиным, Гоголем, Тургеневым и проч.»².

В картине Алексея Кондратьевича Саврасова (1830—1897) «Грачи прилетели» (1871), экспонированной на I передвижной выставке, современники нашли собирательный образ родной природы.

Творчество А. К. Саврасова. Рождение в семье московского третьей гильдии купца, окончание Московского училища в 1850 году, присвоение звания академика в 1854 году, руководство пейзажным классом Училища с 1857 года, две зарубежные поездки с творческими целями в Англию, Францию, Германию, Швейцарию и Италию в 1862 и 1867 годах — таковы основные вехи биографии мастера.

Высший взлет его таланта падает на конец шестидесятых и первую половину семидесятых годов. В этот период им были исполнены «Лосинный остров в Сокольниках» (1869), «Печерский монастырь близ Нижнего Новгорода» (1870—1871), «Проселок» (1873) и другие.

Из-за начавшегося заболевания глаз в 1876 году, вызвавшего нарушение восприятия цвета, Саврасов в начале 1880 годов оставил искусство.

В первый период творчества живописец придерживался романтических принципов, еще господствовавших в пейзажном жанре. Правда, постепенно, уловив чутьем художника, что романтизированные пейзажи начинают вырождаться в изображение природы вообще, лишенной национальных черт, Саврасов стал вводить в картины родные мотивы. В дальнейшем он убедился и в том, что необходим новый, реалистический метод постижения окружающего мира природы. Этого мастер наконец достиг в пору создания полотна «Грачи прилетели».

В своих поисках Саврасов, конечно, не прошел мимо пейзажей Венецианова. Однако у последнего они разрабатывались лишь в качестве фона с целью усилить национальную выразительность запечатленных бытовых сцен. Во вторых, у него отсутствовал рассказ о внутренней жизни природы.

¹ Стасов В. В. Статьи и заметки, т. II. М., 1954, с. 183.

² Урусов Г. Г. Выставка художественных произведений Товарищества передвижных выставок в России и Московского училища живописи, ваяния и зодчества. — «Беседа», 1872, кн. XII, с. 25.

У Саврасова же это одна из важнейших творческих целей. В картине «Грачи прилетели», например, великолепно передана вибрация нагретого солнцем весеннего воздуха. Подобное впечатление достигается взаимопроникновением двух цветовых гамм, определяющих собой колористическую основу полотна. Колорит произведения основывается на бело-голубых тонах, в которых решены небо, снег, весенние лужи, и серо-коричневых, в которых написаны деревья и строения; но эти цвета не изолированы друг от друга. На белом снегу видны коричневые проталины, в голубой глади воды отражаются желто-серые строения. В то же время на бревенчатых стенах играют голубые отсветы от освещенного снега. Именно такое взаимопроникновение цветовых гамм и порождает у зрителя впечатление движения токов весеннего воздуха.

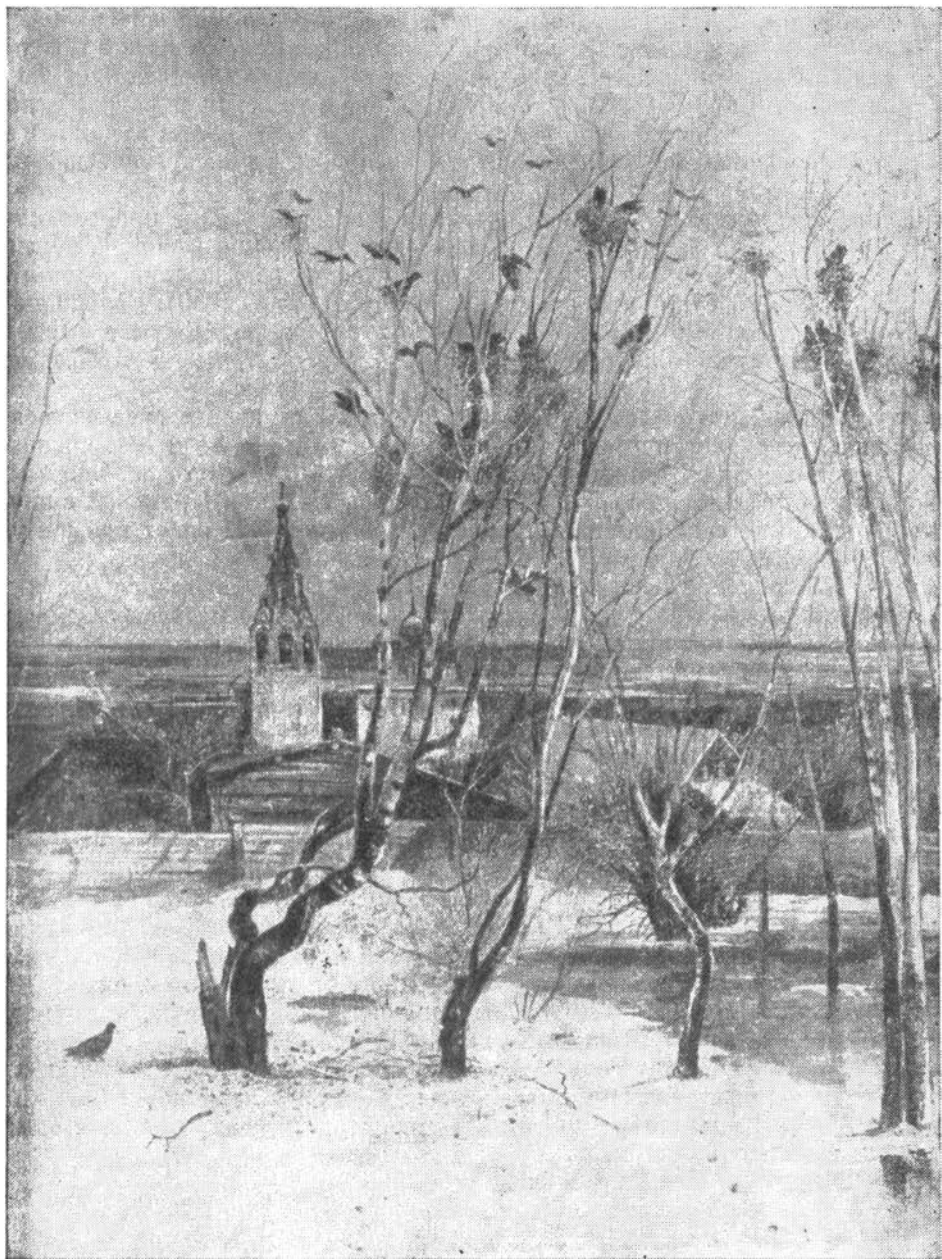
Наконец, самое важное при сопоставлении Венецианова с Саврасовым — это то, что первый искал не типизацию пейзажа, а лишь его национальную конкретизацию. Природа в произведениях Венецианова — характерно местная, твердая.

Саврасов же стремился к тому, чтобы пейзаж в картине «Грачи прилетели» воспринимался как обобщенный образ России. Здесь особое художественное значение имеют горизонтальные линии композиционной схемы полотна. Так, деревья, помещенные слева и справа от центральной группы берез и срезанные краем холста, зрительно расширяют границы изображенного пространства, словно продолжая его за пределами рамы. Точно такое же композиционное назначение имеет и вытянутая линия строений, находящихся позади деревьев. Обе эти композиционные линии ритмически повторяются и подхватываются горизонталью потемневших, налитых влагой полей и т. д., вплоть до дальних планов. Поэтому при рассмотрении произведения пространство для зрителя постепенно все ширится и бесконечно растет. Тогда-то и рождается представление, будто веселый гомон грачей слышит не одно лишь селение, изображенное живописцем, а вся необъятная Русь.

Глубоко осознанное стремление художника к типизации пейзажного образа выявляется даже в выборе местности, где была написана картина, — село Молвитино Костромской губернии. Его наименование Саврасов счел необходимым проставить на холсте рядом с датой и подписью. И если сегодня это название, казалось бы, ничего не говорит зрителю, то лишь потому, что селение получило в наше время новое, более высокое имя — Сусанине. Таким образом, произведение создавалось на этюдном материале, собранном на родине великого русского патриота. Указав место исполнения в надписи на полотне, мастер хотел еще глубже связать образ картины с широким понятием отчизны, чтобы словно напомнить, что из подобных скромных, рассеянных по России деревень и сел выходили и выходят бесчисленные герои, которыми никогда не перестанет гордиться породивший их народ.

«С Саврасова появилась лирика в живописи пейзажа и безграничная любовь к своей родной земле», — справедливо отметил его ученик И. И. Левитан¹.

¹ Левитан И. И. Письма, документы, воспоминания. М., 1956, с. 108.



А. Саврасов. Грачи прилетели. 1871 г.

Однако путь Саврасова — путь лирического пейзажа — не являлся единственно возможным для национальной демократической школы изобразительного искусства. Об этом свидетельствовало творчество Ивана Ивановича Шишкина (1832—1898), выставившего вслед за саврасовской картиной известное полотно «Сосновый бор» (1872). В нем художник выступил основоположником реалистического эпоса в демократической пейзажной живописи.

Творчество И. И. Шишкина. Подобно Саврасову, он происходил из купеческой (правда, провинциальной ¹) среды, тоже закончил Московское училище (1852—1856), но, найдя полученное образование недостаточным для себя, поступил в Академию художеств (1856—1860). Большая золотая медаль дала ему возможность посетить Германию, Чехию и Швейцарию. Званием академика его отметили уже в 1865 году, а профессора — в 1873-м.

Во всех творческих поисках художника отчетливо сказывалось влияние материалистического мировоззрения Белинского и Чернышевского. Искусство для Шишкина являлось средством образного познания мира — познания с помощью кисти и карандаша. Недаром Крамской считал, что Шишкин — «единственный у нас человек, который знает пейзаж ученым образом» ².

Соединение исследовательского и художественного подхода к природе стало одной из существенных черт творческого метода живописца. Однако любые поиски всегда у него подчинялись строгой идейной задаче. Они целиком направлялись на утверждение положительного идеала. Поэтому-то такое исключительное значение придавал произведениям мастера глава передвижников И. Н. Крамской. В письме к Ф. А. Васильеву он с предельной категоричностью заявил: «Шишкин — верстовой столб в развитии русского пейзажа, это — человек-школа» ³.

Передвижники с первых шагов своей деятельности ставили целью сочетать критику действительности с утверждением положительного идеала. Их пейзажи воссоздали не только размытые осенней непогодой проселочные дороги, развалившиеся избенки, виды, где все кричало о бедности и убожестве пореформенной России. Они показывали и бескрайние нивы, корабельные леса, полноводные реки — все то, что в иных социальных условиях могло бы стать источником народного благосостояния.

Как гимн богатству и плодородию русской земли восприняли современники картину Шишкина «Рожь» (1878). Точно море, шумит и колыхается ржаное поле. Только в середине слегка расступилось оно, пропуская полевую дорогу. Кажется, вот-вот проселок исчезнет в волнах всколыхнувшейся под налетевшим горячим ветерком, засверкавшей всеми оттенками золота спелой ржи.

¹ В Елабуге (Татарская АССР), где родился художник, открыт мемориальный музей.

² Крамской И. Н. Письма, т. 1, М.—Д., 1937, с. 111.

³ Там же, с. 111.



И. Шишкин. Рожь. 1878 г.

Роняя тень на дорогу, ласточки низко «стригут» накаленный воздух, а выше — над полем — на фоне безбрежного лазурного неба в звенящем полуденном зное поднимаются, широко раскинув темно-зеленые ветви, одинокие сосны — последние многовековые великаны, оставшиеся от когда-то шумевшего на месте пашни смолистого бора. Все ждет освежающего летнего дождя, и его уже предвещают появившиеся на горизонте опаловые кучевые облака.

Большая тема воплощается живописцем в жизненно правдивом образе природы. Не зрелищем она предстает перед зрителем, а ареной труда человека — человека-преобразователя, человека-творца. Зрителя охватывает чувство гордости от сознания обширности родной земли, от сознания созидательной силы русского крестьянства, отвоевавшего у дремучих лесов эти просторы.

В картине «Рожь» Шишкин нашел то, что искал многие годы: сочетание композиционного размаха с тонкой передачей типизированного национального характера пейзажа.

В основу композиции художник положил широкие очертания уходящей к горизонту дороги. Начинаясь за рамкой, она затем своим поворотом уводит взгляд зрителя вглубь — к горизонту, где колышется все та же рожь, отчего создается впечатление, что нет конца-края тучным хлебам.

Сосны, мощным ритмом своих стволов поддерживающие движение дороги в беспредельную даль, усиливают эпическое звучание полотна. Фигуры идущих крестьянок (видны только их головы и красный платок одной из них) задерживают скольжение взгляда зрителя по проселку, заставляя восхищаться ширью плодородных полей.

Именно Шишкин как бы стал главой передвижнического пейзажа. Примечательно, что названия некоторых его произведений были взяты из творений русской поэзии XIX столетия, в частности: «Среди долины ров-

ная» (1883) — из стихотворения «Одиночество» А. Ф. Мерзлякова, учителя М. Ю. Лермонтова; «Разливы рек твоих, подобные морям» (1890), «На севере диком» (1890) — из стихотворений Лермонтова «Родина» и «Сосна». Лучшие из созданий пейзажиста не только пополнили художественную сокровищницу русского искусства. Повторение сюжетов, разработанных Шишкиным, прежде всего таких, как «Утро в сосновом лесу» (1889) и «Корабельная роща» (1898), народными мастерами в изделиях прикладного искусства привело к тому, что образы живописца вошли в непосредственный культурный обиход народа.

Творчество М. К. Клодта, Ф. А. Васильева и других пейзажистов Товарищества. Мастера, обращавшиеся к образу родной природы, образовали в коллективе передвижников весьма заметную прослойку. Одной из первых величин считался, например, М. К. Клодт. Вместе с Шишкиным он перешел от описательно-документальной точности своих предшествующих работ к эпическому пейзажу социального характера. Таким заслуженно считается его произведение «На пашне» (1871 — 1872).

Исключительным талантом обладал Ф. А. Васильев, любимый ученик Крамского и Шишкина, выросший как художник в среде передвижников. Полотном, доставившим ему известность, стала «Оттепель» (1871), написанная за два года до смерти двадцатитрехлетнего мастера от туберкулеза.

Тонким лириком русской природы зарекомендовал себя Л. Л. Каменев, ученик и друг Саврасова. Успешно представлял на выставках Товарищества жанр марины А. П. Боголюбов, а его ученик А. К. Бегтров — городской пейзаж.

В 1878 году в семью пейзажистов Товарищества был принят Василий Дмитриевич Поленов (1844—1927).

Творчество В. Д. Поленова. С детства его окружала атмосфера увлеченности искусством, царившая в семье, глава которой являлся видным археологом и библиографом. Окончив Академию художеств в 1871 году с Большой золотой медалью, он побывал в Германии, Швейцарии, Италии и Франции. Позднее им были предприняты три поездки в Грецию и две — в страны Ближнего Востока. В 1882 году Московское училище предложило ему занять профессорскую должность, оставленную Саврасовым.

В наследии Поленова — произведения исторического жанра («Право господина», 1874; «Арест гугенотки», 1875) и бытового («Больная», 1886). Но значительнее всего талант художника проявился в области пейзажной живописи. Первое и широкое признание ему принесла именно пейзажная картина «Московский дворик» (1878).

Произведение запечатлело типичный уголок старой Москвы, словно подтверждающий слова Герцена о том, что Москва «есть гигантское развитие русского богатого села»¹. Полотно исполнялось с натуры в Трубниковском переулке на Арбате, одной из центральных улиц города. (Старинная церквушка Спаса на песках, попавшая на холст, сохранилась и поныне.)

Атмосфера тихого покоя, господствующая в пейзаже, дополняется и углубляется жанровыми мотивами (играющие босоногие ребята; жен-



*В. Поленов. Московский дворик.
1878 г.*

щина, несущая ведро; лошадь, запряженная в телегу и лениво дремлющая в ожидании хозяина).

Единство жанрового начала и пейзажной основы составляет главную особенность художественного образа «Московского дворика». Через пейзаж раскрывается тема беззаботного детства, оставляющего у каждого наиболее светлые воспоминания. (Именно поэтому И. С. Тургенев, живя в Париже, вдали от отчизны, украсил рабочий кабинет повторением этюда к этой картине, подаренным автором в 1880 году.)

Сила впечатления, которое произвело на современников внешне скромное и небольшое по размеру произведение Поленова, объясняется не только близостью взглядов живописца на природу к тем, которые русские люди открыли для себя в тургеневских «Записках охотника», с их тонким

чувством гармонии и тихой радости бытия. Художник применил здесь новую живописную систему — пленерную. Русскому искусству дорогу к ней начал прокладывать, опережая время, еще А. А. Иванов. В творчестве же Поленова живопись на пленере выступила как явление, вполне определившееся.

Внимательное изучение изменений цвета в естественных природных условиях помогло мастеру сохранить в «Московском дворике» ту непосредственность, которою отличаются этюды, выполненные на открытом воздухе. Даже серый цвет жилых и хозяйственных построек в зависимости от расположения их в пространстве принимает разнообразные оттенки. Особенно красивы оливково-зеленые крыши старого сарая в центре композиции. Мастер тонко подмечает, как пока еще не жаркое утреннее солнце высветляет краски: все крыши домов написаны в светло-голубом, слегка зеленоватом цвете, что облегчает переход от зелени травы к голубизне небосклона. В светлом небесном просторе легко скользят белые облака. На белоголовой детворе — светлые платица и рубашечки. В светлое платье одета и женщина, несущая ведро. В траве белеют венчики ромашек. Благодаря органической взаимосвязи света и цвета создается необычайная цельность колорита.

В подобном же плане, как живописном, так и образном, были решены популярные произведения Поленова «Бабушкин сад» (1878) и «Заросший пруд» (1879). Тонкий знаток искусства пейзажист И. С. Остроухов отмечал в них тургеневские мотивы.

Однако в дальнейшем художник стал отходить от лирического пейзажа жанрового, интимного характера. В восьмидесятых — девяностых годах образ родины приобрел у него эпические черты, сочетающиеся с лирической интонацией. Таковы «Дали. Вид с балкона в Жуковке» (1888), «Ранний снег» (1891), «Золотая осень» (1893) и другие.

Тяготение к эпичности имело различные формы выражения в истории русского пейзажного жанра второй половины XIX века. Оно, в частности, знало столь самобытное явление, как творчество Архипа Ивановича Куинджи (1841—1910).

Творчество А. И. Куинджи. У него, сына бедного мариупольского сапожника, было трудное детство. В Академию художеств ему удалось поступить в 1868 году. Однако накануне конкурса на Большую золотую медаль он, спеша ринуться в битву идей, кипевшую за учебными аудиториями, вышел из Академии и присоединился к передвижникам.

На выставках Товарищества Куинджи начал принимать участие пейзажами «Забытая деревня» (1874) и «Чумацкий тракт в Мариуполе» (1875). По внутреннему содержанию они полностью отвечали настроениям, характерным для демократической интеллигенции семидесятых годов и получившим, например, отражение в стихотворении Некрасова «Утро» (1874):

Ты грустна, ты страдаешь душою:
Верю — здесь не страдать мудрено.
С окружающей нас нищетою
Здесь природа сама заодно.

Прозаические сюжеты, мотивы безрадостного осеннего дня, унылые равнины, простирающиеся под хмурым небом, полуразвалившиеся избышки в «Забытой деревне» и обоз, увязающий в грязи под хлещущим дождем в «Чумацком тракте», — все это диктовалось стремлением художника к социальному обличению.

Именно потому Крамской и остальные передвижники считали, в частности, «Чумацкий тракт» настолько необходимым для их VI выставки, что настояли, чтобы Куинджи, задержавшийся с исполнением полотна, экспонировал его незаконченным, а дописал бы уже после закрытия выставки.

Отдавая должное гражданственной значимости образов выше названных работ, следует отметить, что их автор, не открывая ничего нового в пейзажной живописи, лишь включался в уже проложенное направление.

В 1876 году художник экспонировал картину «Украинская ночь». Она подавала как бы заявку на второе рождение романтизированного пейзажа, теперь уже в рамках передвижнического реализма. Здесь отчетливо обозначалась иная творческая манера, выделяющая крупную форму почти без деталей, поглощенных эффектами освещения.

За «Украинской ночью» последовали в 1878 году «Лес» и «Вечер на Украине», в 1879 году — «После грозы», «Березовая роща» и затем «Лунная ночь на Днепре» (1880).

В картине «Лунная ночь на Днепре» сразу воспринимается ее захватывающая идея грандиозности мироздания. Не случайно более чем две трети поверхности холста отведены высокому небу: линия горизонта проведена на много ниже геометрического центра картинной плоскости. При этом подчеркивается не только высота неба, но и его протяженность. Покрывающие небосвод перистые облака своей вытянутостью беспредельно расширяют пространство, раскинувшееся над землей. А ее безбрежность подчеркивается величавым движением изгиба реки, увлекающим воды Днепра во мглу теряющихся вдаль ночных полей и лугов.

Темный силуэт мельницы, изображенной в глубине на фоне наиболее светлого места водной глади, своей затерянностью в окружающем необъятном просторе усиливает ощущение колоссальности вселенной.

Резкий контраст окутанных тьмою масс с фосфоресцирующими под лунным светом освещенными частями композиции порождает настроение особой настороженной тишины, пронизавшей собою природу. Ночная природа словно живет в каком-то ином измерении и, быть может, сложностью своих проявлений даже превосходит дневную.

Понимая, что при экспонировании такого полотна будет играть важную роль окружение. Куинджи отважился показать картину на отдельной самостоятельной выставке. «Лунная ночь на Днепре» демонстрировалась в маленьком зале с зашторенными окнами. Слева и справа от рамы на специальных стойках горели керосиновые лампы. В их колеблющемся свете полотно казалось окном, неожиданно раскрытым в ночь, до иллюзорности подлинную.

Картина породила множество толков. Одни говорили, что художник изобрел некую «лунную» краску, которую держит в секрете; другие заявляли, что мастер пишет, глядя на мир через специально подобранные цвет-

ные стекла, или что картина выполнена не на обычном холсте, а на перламутре. Некоторые утверждали, что с тыльной стороны полотна находится какое-то хитроумное осветительное устройство.

Безусловным остается тот факт, что «Лунная ночь на Днепре» открыла глаза многим современникам на поразительную способность художника вскрывать неожиданные для них черты в облике родной природы — черты вселенской, космической грандиозности.

Правда, поиски предельного обобщения и светового эффекта приво-дили порою мастера к декоративной условности образа. Если пейзажи Шишкина вызвали впечатление полной естественности изображаемого, то у Куинджи натура иногда оказывалась полностью претворенной. И тем не менее он убеждал зрителя. Тот же Шишкин о «Березовой роще» заявил: «Это же не картина, с этого надо картину писать»¹, т. е. указал на то, что ее автор не просто выполнил художественное произведение, а как бы создал собственную, особенную природу, достойную изучения другими живописцами.

Куинджи искал световые эффекты не ради самоцели, а чтобы выразить то глубокое впечатление, которое производит на русского человека возвышенное состояние родной природы. Его представления о пейзаже опирались на народные понятия о многогранности жизни природы.

Достигнув всероссийской славы, Куинджи вдруг с 1882 года перестал выступать на выставках, объяснив друзьям это решение (по свидетельству Я. Д. Минченкова) желанием навсегда остаться в памяти зрителей лишь произведениями высшего взлета своего таланта.

В данный период, названный биографами «молчаливым», живописец тем не менее активно участвовал в подготовке реформы Академии художеств 1893 года и после утверждения нового устава возглавил на правах профессора-руководителя одну из академических мастерских.

Проникновение идей передвижничества в область батального жанра. Творчество В. В. Верещагина. Заключив пейзажным жанром изучение живописи передвижников, следует остановить внимание на идейном воздействии, которое она оказывала даже на представителей искусства, формально не входивших в Товарищество.

Наиболее наглядный пример этого воздействия дает батальный жанр, не получивший развития в творческой практике передвижников, считавших его сугубо официальным, призванным восхвалять военную касту. Однако и для батального жанра наступило время, когда идеи передвижничества проникли в замкнутый круг баталистов и породили такое выдающееся явление, как творчество Василия Васильевича Верещагина (1842—1904).

Столбовой дворянин, он против воли отца поступил в Академию художеств, выйдя в отставку после окончания военного училища, но через три года, не согласившись с системой преподавания, покинул ее раньше срока. Затем в 1864 году ему довелось заниматься в Париже у Жана Жерома, но главным его учителем и воспитателем стала сама жизнь — участие

в развернувшихся боевых действиях русской армии в Средней Азии в 1867—1868 годах.

Впоследствии им был совершен ряд больших поездок-путешествий не только в Европу, но и на Ближний Восток, в Азию и в Америку, часто по «горячим точкам планеты». Он погиб на броненосце «Петропавловск», подорвавшимся на mine во время русско-японской войны.

В первом значительном художественном творении Верещагина — так называемой «Туркестанской серии» (1871 —1873) —широко показывается доблесть русских воинов. Например, в «Парламентерах» (1873) воспроизводится подлинный эпизод, когда отряд из восьмидесяти казаков, укрывшись за завалом из застреленных коней, в течение двух дней выдерживал натиск двенадцатитысячного войска неприятеля, отклоняя все увещевания о сдаче, пока не пришла подмога.

Однако Верещагин увидел на войне не только отвагу, но и гибель. «Смертельно раненный» (1873) из той же «Туркестанской серии» изображает пораженного пулей солдата. На раме картины вырезаны слова, которые художник услышал от погибавшего на глазах человека: «Ой, братцы, убили, ой, убили! Ой, смерть моя пришла!»

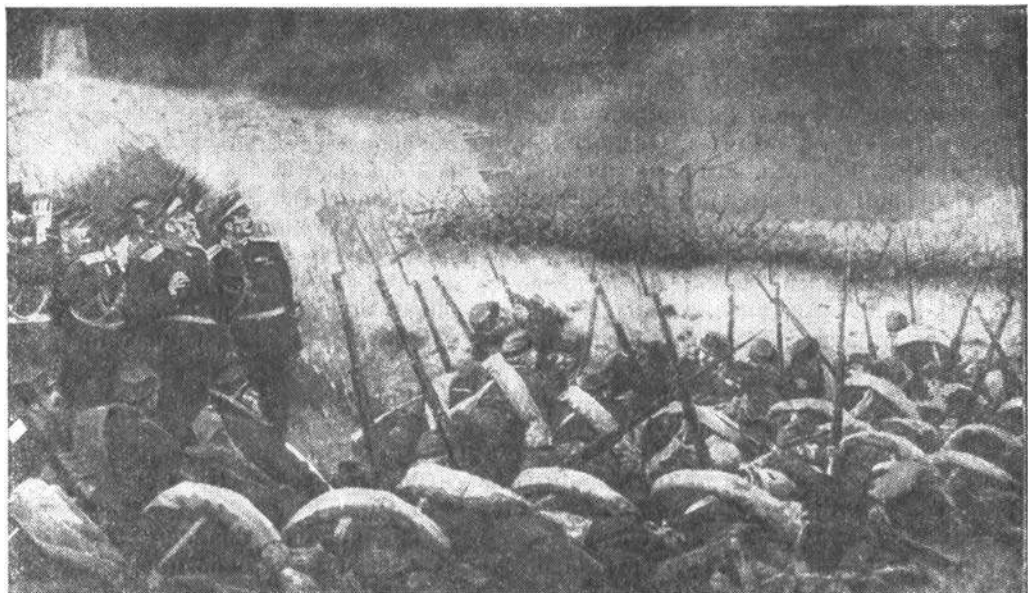
Массовое уничтожение человеческих жизней на полях сражений побуждало мастера уже в «Туркестанской серии» возвысить голос протеста против войны, осудить ее как угрозу цивилизации. Своего рода логическим завершением туркестанского цикла оказался «Апофеоз войны» (1871). Первоначально художник назвал картину «Торжество Тамерлана», показав груды черепов, возвышающихся на фоне развалин восточного города. Такие устрашающие памятники войны складывались по приказанию жестокого завоевателя конца XIV — начала XV века — Тамерлана. По мере работы над картиной ее содержание стало приобретать для самого художника обобщающее значение. В 1870 году в Европе прошла кровопролитная франко-прусская война. Ничего не изменяя в задуманной композиции, Верещагин дал ей иное название, смысл которого поясняет надпись на раме: «Посвящается всем великим завоевателям: прошедшим, настоящим и будущим».

Об окончательном оформлении новых принципов батального жанра свидетельствовала «Балканская серия» (1878—1881), отобразившая события русско-турецкой войны 1877—1878 годов, которые мастер наблюдал в качестве корреспондента ряда газет непосредственно в горниле сражений.

Антивоенный характер «Балканской серии» особенно остро позволяет ощутить картина «Перед атакой» (1891).

Весь передний план композиции занимают солдаты, ожидающие за укрытием сигнала к атаке. Слева — группа офицеров во главе с генералом, отдающим последние распоряжения. Такое, казалось бы, случайное размещение персонажей обнаруживает преимущественный интерес художника к рядовому участнику военных действий. Между тем до Верещагина, как правило, солдатская масса служила лишь фоном для театрально героизированных фигур царей и полководцев.

Другой важный момент — это отход мастера от показа боя, как такового. Живописец во всех полотнах «Балканской серии» обращается к эпи-



В. Верещагин. Перед атакой. 1891 г.

зодам или предшествующим сражению, или относящимся к его последствиям. Этим он, во-первых, хотел избежать парадного «сраженчества», характерного для официальных баталистов. Во-вторых, на примере собственных работ, каким, скажем, было произведение «Нападают врасплох», Верещагин убедился, что динамика боя, целиком захватывая зрителя, уводила последнего от того главного, что, по мнению художника, лишь одно имело право составлять душу батальной живописи, а именно раскрытия войны в ее суровых буднях, в лишениях и страданиях, выпадающих на долю солдата.

Так, в картине «Перед атакой» зритель, найдя вражескую укрепленную линию, намеченную в качестве объекта штурма, невольно содрогнется: колоссальнейшее расстояние лежит между ней и исходными позициями, избранными генералитетом для броска на неприятеля. Это пространство сплошь открыто, насквозь простреливаемо. Даже находившиеся на нем деревья все обрублены турецкими снарядами. Штурм, несомненно, захлебнется в крови атакующих по вине бездарного военачальника.

Трагическое предчувствие не обманывает зрителя. Верещагин запечатлел ожидание сигнала к неудачному штурму мощной крепости Плевны, проходившему 30 августа 1878 года в «августейшем» присутствии Александра II в день его тезоименитства, когда генералы, чтобы заслужить милость монарха, не жалели человеческих жизней.

Исключительная глубина содержания отличала и другие творения «Балканской серии» — «Панихида по убитым» (1877—1879), «Шипка-Шейново» (1878—1879), «После атаки. Перевозочный пункт под Плевной» (1881).

Касаясь же их живописной стороны, можно сказать, что мастер преодолел цветистость колорита, мешавшую в «Туркестанской серии» полноте восприятия трагедийного момента, заключенного в ее сюжетах. Колорит, например, картины «Перед атакой», основанный на мягких переходах сумрачных тонов пасмурного дня, вселяет в зрителя ощущение тревоги, тоскливости, эмоциональное предчувствие обреченности попытки овладеть крепостью. Наконец, Верещагин отказался от обнаженно литературного приема надписей на рамах картин, дополнительно разъясняющих содержание запечатленного эпизода. (Например, на раме ранее упоминавшегося полотна «Парламентеры» был даже попросту начертан диалог: «Сдавайся!» — «Убирайся к черту!».)

«Балканская серия» осталась самым высоким и зрелым созданием живописца. Он не превзошел ее в цикле полотен — «1812 год», над которым работал с 1889 по 1900 год. Тематика Отечественной войны оказалась трудной для художника, утверждавшего остроантивоенное направление в мировом изобразительном искусстве.

О громадном впечатлении, которое производили картины живописца на соотечественников, говорят многие свидетельства. Так, Н. К. Крупская рассказывала о неизгладимой памяти, которую у нее оставило произведение «Александр II под Плевной», входившее в «Балканскую серию»: «Подростком я видела выставку Верещагина. Такие картины, как та, где штаб царской армии, одетый в чистые шинели, в белых перчатках, удобно устроившись в стороне от схватки, смотрит в бинокли на идущую вдали битву, — никогда не забудутся»¹.

Мужество живописца не раз подвергалось испытанию не только на военных дорогах. Сам император при посещении выставки «Туркестанской серии» в 1874 году, задержавшись у полотна «Забывший», изображавшего тяжело раненного солдата, в горячке боя оставленного умирать на месте стычки, недовольно выговаривал автору: «В моей армии таких случаев быть не могло и не может»². Художника травили в печати, его обвиняли в антипатриотизме, против него предпринимали полицейские меры. Произведения Верещагина порождали злобу и у зарубежных милитаристов. Русского баталиста знал весь мир. Его выставки проходили и в ряде европейских стран, и в далекой Америке. Немецкий военный атташе в Петербурге генерал Вердер рекомендовал Александру II сжечь «Балканскую серию». Серьезное недовольство английской правящей клики вызвала «Казнь из пушек в Британской Индии» (1882—1885), разоблачавшая жестокую колониальную политику западных держав. (Картина изображает особо утонченную казнь, изобретенную карателями-англичанами, при которой чело-

¹ Крупская Н. К. Из воспоминаний. — «Правда», 1933, 11 сентября.

² Лазаревский И. Н. Художник войны В. В. Верещагин. — В кн.: Тихомиров А. Н. В. В. Верещагин. М., 1942, с. 92.

века привязывали к жерлу орудия и холостым выстрелом разрывали тело на куски.)

Скульптура второй половины XIX века. Выдающиеся достижения русской живописи второй половины прошлого столетия получили всеобщее признание. В скульптуре же данного периода наблюдалось отставание, даже застой. Последним крупным произведением позднего классицизма были «Укротители коней» П. К. Клодта, установленные в 1849—1850 годах на Аничковом мосту в Петербурге. Дальнейшее развитие требовало обновления исчерпанных средств позднего классицизма, которые использовались мастерами академического искусства.

Воплощение монументальных замыслов требует крупных денежных затрат, всегда зависит от материальной поддержки со стороны правительства. В условиях же, когда академическая живопись оказалась бесповоротно оттесненной демократическим направлением передвижничества, представители официального искусства прилагали все усилия к тому, чтобы закрепить за собой скульптуру.

Попытки превратить ее в рупор идей господствующего класса выразились в резко возросшем количестве памятников, сооружаемых в честь самодержавия. Это вызывало негативное отношение к монументальной скульптуре со стороны передвижников и солидарной с ними художественной критики (в первую очередь — Стасова). Например, неизменно резкую оценку у них получал самый грандиозный из монументов второй половины XIX века — памятник «1000-летию России» (1802), созданный в Новгороде группой скульпторов под руководством М. О. Микешина (15 метров, вес металла 100 тонн, 19 статуй и 109 скульптур, выполненных в технике высокого рельефа). Попутно заметим: это мемориальное сооружение все же отличается своеобразием замысла и реализмом многих фигур.

Свое место в истории русского монументального ваяния второй половины века заняли и памятники А. С. Пушкину для Москвы (1880) работы А. М. Опекушина и Богдану Хмельницкому для Киева (1888) по рисунку-проекту М. О. Микешина.

Что же касается станковой скульптуры, то она не могла осуществить быструю перестройку в свете новых прогрессивных тенденций, двигавших развитие живописи. Тем не менее известную художественную ценность представляют жанровые композиции М. А. Чижова и Ф. Ф. Каменского.

Реалистическое направление русской скульптуры второй половины XIX века полнее всего заявило о себе в творениях Марка Матвеевича Антокольского (1843—1902).

Творчество М. М. Антокольского. Зачисленный в Академию художеств после долгих проволочек и только в качестве вольнослушателя, этот выходец из бедной провинциальной еврейской семьи все же заставил о себе заговорить Петербург уже дипломной работой «Иван Грозный» (1871).

Своим первым самостоятельным творением он показал, что выбирает для себя в качестве области приложения таланта исторический портрет, трактуемый с позиции реализма. Интерес же, проявленный ваятелем к личности Ивана IV, был характерен для данного периода. Можно в качестве примера привести, кроме упоминавшегося выше произведения

В. Г. Шварца, исторические драмы Л. А. Мея «Царская невеста» и «Псковитянка», роман «Князь Серебряный», пьесу «Смерть Ивана Грозного» А. К. Толстого, опубликованные в годы, предшествовавшие появлению композиции Антокольского. В условиях, когда косность помещичьего класса, продолжавшего править Россией, была сильнейшим тормозом на пути прогресса, антибоярская политика Ивана Грозного вспоминалась как суровый урок истории. Так, либеральный журнал «Всемирная иллюстрация», откликаясь в 1875 году на картину передвижника А. Д. Литовченко «Иван Грозный показывает свои сокровища английскому послу Горсею», отмечал: «Грозный по свойству ума и ходу времени не может так легко оцениваться, как мелкие тираны, лившие кровь по прихоти. Самая дальновидность внутренней политики, стремившейся к поднятию городской жизни, требовала уничтожения боярского класса»¹.

Антокольский изображает Грозного сидящим в тронном кресле. Но спокойный ритм линий трона резко нарушается вертикалью вбитого рядом в пол посоха царя и наклонным положением его фигуры, смещенной влево от центральной оси построения. Островерхое завершение монашеской шапочки на голове Грозного вносит дополнительный элемент остроты в силуэт статуи.

Царь показан в «смирненном» платье — подряснике, в минуту «покаяния». На его коленях лежит раскрытый Псалтырь.

Опустив голову, правитель погрузился в тяжелые размышления, и вдруг в нем вспыхнуло резкое возражение: губы искривила гневная гримаса, правая рука впилась в подлокотник трона. Он словно приготовился вскочить и с кем-то страстно заспорить, доказывая свою правоту, — но с кем? Ведь рядом нет никого. И это вызывает в фигуре обратное движение — Грозный словно вжимает себя в кресло. (Этот момент композиционно подчеркивается брошенной на сиденье шубой, ниспадающей тяжелыми складками к подножию трона.)

Поиски объективной исторической правды, внутренняя социально-психологическая насыщенность образа Ивана Грозного — все это было необычным для академической скульптуры. Не случайно Стасов в статье «Двадцать пять лет русского искусства» рассказывает, как кто-то из академических авторитетов, знакомясь со статуей в процессе создания, посоветовал Антокольскому возможно «меньше задрапировывать» ее, и в ответ на то, что автор следовал жизненной правде, маститый советчик указал, что скульптуре надлежит прославлять прежде всего идеальность форм обнаженного тела.

Однако Совет Академии художеств не только присудил Антокольскому звание художника, но и вопреки принятым правилам произвел его в академики.

Почести Академии, оказанные мастеру за «Ивана Грозного», объясняются, с одной стороны, общественным мнением, немедленно оценившим статую как шедевр национального искусства; с другой — тем, что как раз в

¹ Выставка в Академии художеств в 1875 г.—«Всемирная иллюстрация», 1875, № 350, с. 214.

это время в Петербурге с большим успехом проходила I передвижная выставка, а следовательно, надо было продемонстрировать достижения и академической школы.

Между тем Антокольский, несомненно, тяготел к передвижничеству. При переводе I выставки Товарищества из Петербурга в Москву он экспонировался на ней и, таким образом, тоже стал ее участником.

Следующей работой скульптора стала выразительная статуя Петра I (1872). Правда, в дальнейшем он на продолжительное время отошел от отечественной тематики, что, видимо, во многом было связано с жизнью за рубежом, куда его заставило уехать на лечение тяжелое заболевание.

Только в конце восьмидесятых годов мастер вновь вернулся к национально-историческим сюжетам. Он выполнил статуи Нестора-летописца (1889) и Ермака (1891), причем более удачной оказалась первая, в трактовке которой художник следовал пушкинскому образу Пимена из трагедии «Борис Годунов».

Проникновение передвижнических идей в область батальной живописи, их влияние, сказавшееся на лучших произведениях М. М. Антокольского, еще раз свидетельствуют о том, что движение передвижников явилось главным фактором истории русского изобразительного искусства второй половины XIX века. Западноевропейские страны не знали такого могучего, организационно оформленного прогрессивного художественного течения. Оно составило эпоху не только в национальной, но и в мировой культуре. Творчество передвижников и близких к ним мастеров аккумулировало лучшие гуманистические традиции словно бы для того, чтобы сохранить и передать их культуре грядущей, социалистической формации.

Глава вторая

ТВОРЧЕСТВО И. Е. РЕПИНА

Высшим достижением передвижнического реализма стала деятельность Ильи Ефимовича Репина (1844—1930). Он родился в одном из военных поселений, являвшихся особой формой крепостничества. После «крестьянской реформы» юноша, поработав в иконописных артелях, уехал в Петербург и до поступления в Академию художеств занимался в Рисовальной школе, в которой преподавал Крамской.

Позднее тесная связь с Крамским, а также со Стасовым постоянно стимулировала и обогащала творчество Репина. О незаурядности его натуры и широте кругозора свидетельствует, например, одно из ранних писем Стасову, направленное из Франции в период пребывания в пенсионерской поездке после окончания Академии художеств с Большой золотой медалью. В письме содержится просьба прислать «Войну и мир» Толстого, сочинения Лермонтова и Гоголя, а заканчивается оно словами: «Потом напишите,



И. Репин. Бурлаки на Волге. 1870—1873 гг.

пожалуйста, где я могу достать здесь русские книги авторов, изгнанных из России, и пропишите, что особенно интересно из их работ.

Да нет ли чего подробного на русском языке о революции 48 года здесь и о последних делах и движении коммунистов...»¹

И. Е. Репину удавались все жанры живописи, причем ведущим началом неизменно оставалось устремление к монументальной картине с героической трактовкой роли народа.

Эти качества дарования художника проявились уже в первом из созданных им значительных творений — в «Бурлаках на Волге» (1870—1873), для исполнения которого он на три года отсрочил выезд за границу².

Для того чтобы на примере этого полотна наглядно представить дальнейшее развитие реалистической школы, полезно сопоставить репинских «Бурлаков» с образами Перова, оставшимися главным достижением демократической живописи шестидесятих годов. Сопоставление дает возможность почувствовать новизну творчества Репина, сумевшего преодолеть известную рассудочность, свойственную просветителям-шестидесятникам. Например, герои картины Перова «Тройка» (1806) — подростки-мастеровые, с нечеловеческим усилием втаскивающие на гору огромную обледенелую бочку с водой, производили и производят глубокое впечатление; однако при строгом критическом подходе можно заметить, что они лишены портретной характерности, своей маленькой, но биографии. При внешней

¹ И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. 1. М.—Л., 1948, с. 77.

² Вера в свои способности позволяла Репину не слишком дорожить зарубежной академической командировкой. Приобретя известность, он позднее совершил пять творческих поездок за границу (1881 — 1883, 1887, 1889, 1893 и 1900).



И. Репин. Бурлаки на Волге.
Фрагмент.



И. Репин. Бурлаки на Волге.
Фрагмент.

несхожести участников сцены зритель ощущает в них оттенки лишь одной реакции — крайней усталости.

Репинские «Бурлаки...» также рассказывают о придавленности каторжным трудом. Яркий пример тому — изнуренный, чахоточный человек, вытирающий рукавом пот, катящийся по лицу. Однако рядом с ним изображен парень, поправляющий лямку, натершую плечо, с таким гневным выражением лица, что кажется, будто он хочет сорвать ее, освободиться от ярма. В нем явно клокочет возмущение. (Чтобы зритель непосредственно, эмоционально ощутил протестующий характер этого жеста, живописец выделил парня в общей группе пятном красной выцветшей рубахи.)

Особенно интересна характеристика бурлака Канина, прославленного мемуарами художника. (С головой, повязанной грязной тряпичей, он идет в передней четверке самых крепких и опытных артельщиков.) Репин вспоминал, что этюд, выполненный с Канина, задержал на себе внимание видного царского сановника А. А. Половцева, посетившего как-то мастерскую живописца. После длительного созерцания высокопоставленный гость, наконец, раздраженно произнес: «Какая хитрая bestия этот мужичонко; посмотрите, с какой иронией он смотрит»¹. Половцева поразило то,

что человек, находящийся лишь где-то у подножия социальной лестницы самодержавной России, обладает сознанием собственного достоинства, причем в столь высокой степени, что считает себя выше тех, кому его пока заставляли служить.

Репин освободился и от рассудочности, свойственной Перову в понимании выразительных средств. Так, например, Перов всегда в колорите нарочито сгушал краски, часто прибегал к темным тонам, чтобы подчеркнуть тяжесть положения простого человека. В его «Тройке» строго продуманы как важный элемент воздействия на зрителя серое пятно монастырской стены, служащей фоном запечатленной сцены, общая суровая тональность гаммы зимнего пейзажа.

Репин же в картине «Бурлаки на Волге» не боится передать нежный розовый цвет вечеряющего солнца, бирюзовую гладь реки, золотистость прибрежного песка, т. е. показывает нарядность красок природы. Такая жизненность обстановки придает эпизоду особую убедительность, ибо свидетельствует о повседневности такого явления, как бурлачество.

Наконец, самое важное в полотне Репина — это то, что народ перестает служить объектом одного лишь сострадания, как это было в живописи шестидесятых годов. Репинские бурлаки не нуждаются в жалости, хотя их и гнетет подневольный, изнуряющий труд. Художник показывает в них могучую, но пока не проявившую себя силу. Однако чувствуется, что, когда она проявится в полной мере, не будет преград, способных удержать ее. Именно эта идея обусловила выбор живописцем для зрителя относительно низкой точки зрения, благодаря которой силуэт группы бурлаков на фоне волжских просторов порождает впечатление особой монументальности. Не случайно современники находили в репинских героях черты, общие с образом бурлака Никитушки Ломова, выведенного на страницах романа Чернышевского «Что делать?».

Свои наблюдения над жизнью пореформенной России художник суммировал в грандиозном полотне «Крестный ход в Курской губернии» (1880—1883). Изобразив столь характерное для той поры явление, как религиозную процессию, автор умело использовал его, чтобы столкнуть в едином действии представителей различных социальных слоев общества, контрастно противопоставить их друг другу. По глубине проникновения в основы социальных отношений произведение не имело себе равных в европейском искусстве XIX века.

Мастер блестяще решил невероятно трудную живописную задачу. Здесь нельзя не обратить внимания на то, что в «Бурлаках на Волге», где действовало намного меньше персонажей, единство красочной гаммы было достигнуто за счет применения несколько условного рыжевато-охристого общего тона, а фронтальным построением композиции двадцатилетний Репин ушел от необходимости решения воздушной перспективы.

Колористическая цельность «Крестного хода в Курской губернии» возникает благодаря тому, что гамма приведена к естественному в условиях жарких полуденных летних часов общему, как бы серебристому тону. Его порождает белесоватая окраска словно выгоревшего от зноя неба, насыщенный пылью раскаленный воздух, серовато-зеленый цвет холмов с выруб-

ленным лесом, мимо которых течет процессия, и господствующие в картине пятна коричневато-серых крестьянских одежд.

Что же касается звучных по цвету нарядов «чистой публики», облачения священнослужителей, а также предметов религиозного культа, то они, будучи вкрапленными в серо-коричневую крестьянскую массу, помогают художнику ритмически расчленить шествие на узловыe компоненты композиции, содержащие в себе социальную мотивировку поведения различных персонажей.

Церковь, освящавшая основы существующего строя, признавая материальное неравенство людей, в то же время лицемерно заявляла о равенстве богатых и бедных перед лицом бога.

Картина Репина развенчивала подобные иллюзии. Именно богатство, и лишь оно одно, определило, например, выбор лица, которому доверили нести в процессии «чудотворную» икону. «Святыню» держит в руках барыня, самодовольная, напыщенная, лишенная высоких духовных качеств. Запечатленные рядом с ней другие представители «верхов» провинциального общества наделены печатью тупости, чревоугодия и прочих пороков. «Благоговейного трепета» не ощущается даже у духовенства.

Присвоив себе все жизненные блага, эти люди присвоили себе и бога. Центр толпы, где находится «чудотворная» икона и «чистая публика», отделен от остальной массы не только верховыми сельскими стражниками, но и шеренгой специально выделенных понятых, взявших за руки.

Установленный обычай порядок все же нарушается, и конный полицейский остервенело замахнулся на кого-то нагайкой; поднята для удара и палка в руке сельского стражника, шагающего подле помещицы. Обездоленность заставляет бедноту тянуться к религии, а здесь, в религиозном шествии, приблизиться к иконе в надежде на чудо, на неожиданную «божью милость».

Явственно возникает противопоставление способности народа к вере в идеалы и полнейшее отсутствие таковой у господствующих классов. В свете этой идеи можно признать центральным образом полотна образ юноши горбуна, изображенного на переднем плане слева. Композиция построена именно с тем расчетом, чтобы его образ остался заключительным, а следовательно, самым сильным впечатлением для зрителя.

Движение взгляда рассматривающего картину должно неминуемо начинаться от правой первопланной группы крестьян, несущих украшенный лентами «фонарь», служащий киотом для иконы в церковном помещении. Далее перспективное построение направляет наш взор к центру процессии, а оттуда обратно, но уже по левой стороне, к переднему плану, к фигуре горбуна.

Весь устремленный вперед, что выражается наклоном корпуса и откинутой назад правой рукой, юноша точно бы возглавляет поток голи, катящийся вдоль цепи верховых стражников и понятых. Прищуренные глаза его одухотворенного лица выявляют собранную в единый узел волю. Образ юноши воспринимается страстным порывом народной надежды.

Широко охватывая явления современности, Репин не мог не обратиться к темам, посвященным освободительному движению. Он выполнил, сре-



И. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880—1883 гг.

ди других работ, «Отказ от исповеди перед казнью» (1879—1885), навеянный народовольческой поэмой Н. В. Виленина (Минского) «Последняя исповедь», и знаменитую картину «Не ждали» (1884) о неожиданном возвращении в семью человека, пострадавшего за революционные убеждения. О том, что вернувшийся является «политическим», свидетельствуют такие детали, как украшающие гостиную портреты Т. Г. Шевченко и Н. А. Некрасова.

Ссылка была настолько длительной, что родные отчаялись дождаться главу семьи. О тяжести протекших лет красноречиво говорит согбенная фигура матери, поднявшейся с кресла навстречу вошедшему. Она верит и не верит своим глазам. Дичком, исподлобья, смотрит готовящая уроки девочка, совсем не запомнившая облик отца. Но восторженно заблестел взгляд находящегося рядом с ней брата-гимназиста, много слышавшего от бабушки о ее герое сыне, которого он сразу узнал по фотографиям; в изумлении вскинулись брови сестры ссыльного, сидящей за роялем.

Напряженная пауза разрешится через мгновение бурной радостью. Предчувствие этого разрешения содержит светлый колорит произведения. В комнату двумя потоками вливается дневной свет — с террасы и из прихожей. Пейзаж, различимый в застекленную балконную дверь, омыт летним ливнем, окутан свежим прозрачным воздухом. Солнечный свет, проникающий в комнату, светлыми отражениями ложится на предметы интерьера, делая в местах своего падения более звучным цвет голубых обоев, оливково-зеленого кресла, розового платица девочки, сиреневатых тонов одежды прислуги. Минута — и все засияет в блеске солнца, раздвигающего облачную завесу.



*И. Репин. Крестный ход
в Курской губернии.
Фрагмент.*



*И. Репин. Крестный ход в Курской
губернии. Фрагмент.*

Картина «Не ждали» была в своем высшем назначении моральной поддержкой тем, кто боролся против самодержавия, ибо их жертвы она оценивала как принесенные в целях общего блага и грядущего счастья. Искусствовед А. И. Замосшкин в докладе на научной конференции, посвященной столетию со дня рождения И. Е. Репина, рассказывал: «Помню, в момент организации Центрального музея В. И. Ленина Надежда Константиновна Крупская в беседе со мной отметила огромное значение этой картины («Не ждали». — *И. П.*), а также картин «Отказ от исповеди», «Арест пропагандиста» и «Крестный ход» в развитии революционной мысли в России. Говорила она и о том, что произведения Репина высоко ценил В. И. Ленин»¹.

Будучи непревзойденным мастером, изобразителем современной ему действительности, Репин не обошел и исторической тематики. Такие полотна, как «Царевна Софья» (1879), «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885) и «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1878—1891), оказались в числе лучших творений исторической живописи национальной школы. Они создавались в русле общих принципов, выдвинутых передвижничеством для исторического жанра, но в то же время содержали в себе нечто повое, вносимое Репиным в историческую картину,

¹ И. Е. Репин. Сборник докладов на конференции, посвященной 100-летию со дня рождения художника. М., 1947, с. 26.

а именно постановку вопроса о человеческом характере, порожденном определенной социальной средой определенной эпохи.

Выдающимся примером исторической живописи Репина служит картина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». Именно по материалам работы художника над этим творением В. М. Гаршин, позировавший для образа царевича, собирался написать большую статью, посвященную творчеству мастера в целом. (И хотя намерение писателя не осуществилось, конец его известного рассказа «Наталья Николаевна» был навеян произведением Репина.) Полотно воссоздает реальный исторический факт, когда царь, поспорив с наследником, не сдержал себя и в припадке гнева метнул в него посох, нанеся губительный удар в висок. Опомившись, отец метнулся к сыну. В ужасе он прижимает свою жертву к груди, покрывает иступленными поцелуями голову, пытается стиснутыми пальцами остановить струящуюся кровь, но раскаяние пришло слишком поздно: лицо царевича покрывается смертельной бледностью, левая рука, на которую он пытается опереться, чтобы подняться, подворачивается...

Струя крови на щеке умирающего, лужи крови на ковре, покрывающем пол, красный цвет самого ковра, розовый кафтан наследника — определяющие смысловые аккорды в густом, кроваво-сумрачном колорите, в целом выражающем содержание драмы.

Лицо Ивана Грозного выражает вспыхнувшую родительскую привязанность, укор совести и безумный страх перед непоправимостью совершенного. Остекленевшие, вылезающие из орбит глаза, их блуждающий, замутненный взор говорят о крайней степени душевного напряжения. Неограниченная власть привела его к утрате самоконтроля — к сыноубийству. Однако произведение имеет и второй смысловой план. И. Н. Крамской заметил: «Не знаешь, кого больше жаль в картине»¹. В некоторой степени Иван IV является жертвой, причем не столько своих необузданных страстей, сколько социально-исторических условий, когда непрестанные заговоры и интриги боярства развили в умном, одаренном правителе болезненную вспыльчивость и налетавшую, подобно буре, слепую озлобленность.

Правда, многие современники Репина воспринимали картину в первом аспекте ее внутреннего содержания. Самодержавие с его произволом было для России не прошлым, а живой действительностью. Сам мастер признавался, что на мысль о создании данного произведения его натолкнул безудержный террор, осуществлявшийся царским правительством в начале восьмидесятых годов XIX века. Живописцу, например, довелось присутствовать па публичной казни народовольцев, покушавшихся 1 марта 1881 года на Александра II. В 1913 году в беседе с корреспондентом газеты «Русское слово» художник рассказывал: «Я вспомнил о царе Иване. Это было в 1881 году. Кровавое событие 1 марта всех взволновало. Какая-то кровавая полоса прошла через этот год... я работал как завороченный»².

Низведение царя, вершителя судеб, до уровня преступника, уничтожившего того, кто был плотью от плоти его, вызвало резкую реакцию пра-

¹ Крамской И. Н. Письма, т. II. М.—Л., 1937, с. 325.

² Беседа с И. Е. Репиным. — «Русское слово», 1913, 17 января.

вающих верхов. При переводе XIII передвижной выставки из Петербурга в Москву последовало распоряжение императора о запрещении экспонировать крамольную картину.

Третьякова заставили держать это произведение в особом помещении, закрытом для посетителей. Лишь после упорной борьбы передовой общественности, возглавленной Крамским, удалось добиться отмены «высочайшего повеления».

В январе 1913 года иконописец Абрам Балашов, придя в галерею, нанес по изображениям лиц Ивана Грозного и царевича три удара ножом. Причины такой варварской выходки до сих пор до конца не выяснены. Репин же считал, что нападавший хотел выслужиться перед императором в канун готовящегося трехсотлетнего юбилея дома Романовых. Только искусство реставраторов, в первую очередь И. Э. Грабаря, спасло картину для последующих поколений.

Восьмидесятые годы были периодом высшего подъема творчества Репина. В эту пору он выполнил также наиболее значительные из своих портретных работ. 350 портретов, написанных им, — это отражение эпохи расцвета русской культуры, науки и искусства в период демократического подъема второй половины XIX столетия. Несомненным шедевром мирового значения надо признать «Портрет П. А. Стрепетовой» (1882). Ему предшествовал еще один, запечатлевший великую актрису в роли Елизаветы из пьесы А. Ф. Писемского «Горькая судьбина». Однако живописец посчитал его неудачным и приступил к работе над новым, вторым портретом.

Невысокая ростом, внешне некрасивая и усугублявшая свою некрасивость тем, что в повседневной жизни сильно сутулилась, Стрепетова преображалась на сцене. Ее преображала волна чувств и мыслей тех, от имени которых она выступала в спектакле, — русских женщин сложной, трудной судьбы.

Озаренное светом рампы бледное лицо Стрепетовой резко контрастирует с черными тонами одежды. Мерцающее движение красноватых отблесков на нем, каштановый цвет волос, вступая в соотношение с горячими красками фона, порождают впечатление высшего напряжения духовных сил модели. Но последнее носит не радостно-приподнятый, а тревожный характер, что ощущается для смотрящего не только в выражении лица актрисы с трагически сдвинутыми бровями, полукрытым, словно для крика, ртом, но и в неожиданном колористическом переходе от сгущенного цвета фона в левой части холста к холодному, серому в правой части.

Завершающее из значительных творений мастера также принадлежало к портретному жанру — многофигурная композиция «Заседание государственного Совета» (1901 — 1903). Она содержит шестьдесят портретов, исполненных Репиным при участии учеников: Б. М. Кустодиева и И. С. Куликова. Несмотря на официальный заказ и высшие академические звания, которыми уже был отмечен Репин, он не поступился своими убеждениями. Произведение правдиво передает внешнюю выхолощенность и в то же время абсолютную никчемность и бездарность правителей дореволюционной России.

Однако с начала XX века в творчество художника проникают кризисные явления, связанные с рядом общих причин, и прежде всего с тем, что он, как и остальные передвижники, сложился в ту пору, когда крестьянский вопрос являлся главным вопросом общественной жизни, поэтому живописцу трудно было подняться до понимания задач нового, пролетарского этапа революционно-освободительного движения.

В 1900 году Репин переселился в усадьбу «Пенаты» близ Куоккала на территории Финляндии в 45 километрах от Петербурга. Ища условий для творческого уединения, Репин изолировал себя от кипучей жизни столицы, питавшей его творчество. Сказывался и возраст. Перенапряжение предшествующих лет привело к параличу правой руки; пришлось учиться писать левой, что, естественно, отразилось на художественных качествах создаваемых им работ.

В мае 1918 года финские националисты закрыли границу между Финляндией и молодой Советской республикой. Все оставшиеся старческие годы мастеру выпало провести за рубежами родины.

В 1939 году, спустя девять лет после его смерти, район Куоккала отошел к Советскому Союзу. «Пенаты» были взяты под охрану нашего государства и превращены в музей. В начале Великой Отечественной войны усадьба попала в руки фашистов. При отступлении в 1944 году они дотла сожгли ее. Лишь к 1902 году удалось восстановить «Пенаты» в их прежнем облике.

В 1965 году Верховный Совет РСФСР вынес решение об учреждении республиканских премий, в том числе имени И. Е. Репина, за выдающиеся достижения в области изобразительного искусства. Это стало еще одним свидетельством того, что искусство гениального живописца стало составной частью фундамента культуры нового, социалистического общества.

Глава третья

ТВОРЧЕСТВО В. И. СУРИКОВА

Демократическое направление русского изобразительного искусства XIX столетия выдвинуло, наряду с Репиным, еще одного гиганта национальной живописи — Василия Ивановича Сурикова (1848—1916), который воплотил в своих творениях высшие принципы передвижничества в области исторического жанра, трактуя историческую картину как народную эпопею.

Сибиряк по рождению, потомок тех, кто пришел на далекую окраину России с отрядом знаменитого Ермака, он воспитывался в обстановке, сохранявшей во многом печать допетровской старины. В Академию художеств Суриков поступил в 1869 году, его учителем стал Чистяков. После завершения учебы в 1875 году художник принял участие в росписях храма Христа Спасителя в «первопрестольной», мыслившегося в качестве официального памятника событиям Отечественной войны 1812 года. Работа связала молодого художника с Москвой и дала на время материальную незави-



В. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881 г.

симость. Эту возможность Суриков использовал для создания произведения, замысел которого возник у него еще до прихода в Академию и с которым он хотел вступить в родное искусство — «Утро стрелецкой казни» (1881).

Живописец выбрал драматический момент — подавление стрелецкого бунта 1698 года, но характерно, что он отказался изображать непосредственные минуты казни, как ему, например, рекомендовал Репин. В беседе с поэтом и критиком М. А. Волошиным Суриков рассказывает: «Приезжает Илья Ефимович Репин посмотреть и говорит: «Что же это у вас ни одного казненного нет? Вы бы вот здесь хоть на виселице, на правом плане, повесили бы».

Как он уехал, мне и захотелось попробовать... Я и пририсовал мелом фигуру стрельца повешенного. А тут как раз нянька в комнату вошла, как увидела, так без чувств и грохнулась»¹.

Художник понял, что ужасающее зрелище мук и смертей могло свести воздействие полотна только к резкому психологическому эффекту, способному заслонить собой для зрителя все основное содержание, вложенное в картину. Основное же в ней — действие народной массы.

Большую часть плоскости холста занимают у Сурикова стрельцы и прибывшие проститься с ними родные и близкие — жены, матери, дети, заполнившие все пространство Красной площади перед храмом Василия Блаженного. Причудливостью архитектурных форм и беспокойной малиново-серо-зеленой окраской собор вносит дополнительную ноту в кипение

чувств и страстей, охвативших всех собравшихся на место казни. В цветовой взаимосвязи людской массы и собора есть и другой важный момент: следует вспомнить, что он служил своеобразным памятником стрелецкой славы, ибо его воздвигли в честь взятия Казани, первой победы, одержанной заведенным Иваном IV «войском выбранных стрельцов из пищали».

Живописец не выводит героя, в образе которого бы воплощался весь идейный смысл полотна. Выделяя отдельные персонажи, художник стремится к тому, чтобы они выражали многоликость народной массы, сложность эмоций, движущих ею.

Главные действующие лица выделены в потоке красок простым, но внутренне глубоко оправданным колористическим приемом — белыми пятнами рубашек смертников, одетых по древнему обычаю. (Живописец даже несколько сгустил цветное состояние утренней мглы, чтобы огоньки свечей в руках осужденных ярче подчеркнули звучание чистых белых тонов.) Над группой стрельцов главенствует фигура приговоренного, вставшего на телегу и склонившегося в поклоне. В оставшиеся мгновения жизни он, следуя древнему правилу, желает попрощаться с народом, а также испросить прощения у тех, кого, может быть, когда-либо ненароком обидел. К Петру I, присутствующему на казни, осужденный обращен спиной: по отношению к верховной власти он готовится умереть нераскаявшимся.

От фигуры прощающегося с народом, составляющей точно бы вершину своеобразной композиционной пирамиды, взгляд зрителя невольно направляется к рыжебородому стрельцу. Последний сжимает вложенную ему в кулак свечу, как сжимают нож. Его глаза, смотрящие в сторону царя, горят непримиримостью. В этом образе художник концентрирует предельный накал открытого вызова петровскому режиму.

Из стрельцов, запечатленных в картине, лишь один выпадает из темы сопротивления. Кряжистый — косая сажень в плечах, — этот человек, уводимый к виселице, вдруг весь обмяк; ноги подкашиваются... Подобный образ свидетельствует о глубокой объективности Сурикова — живописец как бы говорит, что среди участников бунта оказались и нестойкие, но все же самодержавной власти удалось морально сломать только единицы.

На воспроизводимую им эпоху художник стремился взглянуть глазами народа. Известно, что Петр I в преобразовательной деятельности не оставался перед «варварскими средствами»¹, как указывал В. И. Ленин. Прогрессивные в исторической перспективе развития русского государства, петровские реформы проводились за счет нещадной эксплуатации народных масс. Ответом на это были мятежи и бунты, «мрачившие», по выражению Пушкина, «начало славных дней Петра».

Правда, стрелецкий бунт 1698 года — очень сложное историческое событие. Руками стрельцов консервативное боярство пыталось «свалить» Петра. Однако в их возмущении, несомненно, сказалось общее недовольство народа.

Таким образом, Суриков вносил кардинально новые аспекты в решение проблемы народа в русской исторической живописи XIX века. Великие

¹ Ленин В. И. Поли. собр. соч. Изд. 5-е, т. 36, с. 301.

предшественники молодого мастера Брюллов и Иванов завоевали всеевропейское признание тем, что вывели в качестве героя исторической картины не отдельную личность, как это было принято до них, а народ в целом. Однако ни в «Последнем дне Помпеи», ни в «Явлении Христа народу» не двигалась идея активного участия масс в исторических событиях. Она могла родиться лишь на революционно-демократическом этапе освободительного движения в России. Суриков выступил первым проводником этой идеи, открыв тем самым новые пути для мирового изобразительного искусства.

Идея активного участия народа в судьбах родины обнаруживает себя во всех последующих творениях живописца, хотя и выступает иногда в опосредованной форме, как, например, в «Меншикове в Березове» (1883).

Трагедия Меншикова раскрывается у художника как трагедия выдающейся личности, вышедшей из народа, но затем поставившей себя над народом. Этот сподвижник Петра I, избравший в качестве единственной опоры лишь собственную энергию, утратил представление о границах возможностей отдельного, пусть и весьма одаренного человека. Такое заблуждение привело его к печальным последствиям. Противники из дворцового окружения, объединившись, сокрушили, казалось, всесильного Меншикова.

Свое высшее проявление в творчестве Сурикова идея активной роли народа в судьбах родины нашла в картине «Боярыня Морозова» (1887). Историческим содержанием произведения послужила церковная реформа проведенная при Алексее Михайловиче. Она входила в общую цепь мероприятий, направленных на окончательное закрепление объединения Руси под эгидой московского царя. Установление единообразия в «отправлении» религиозного культа по всей державе могло служить предохранительной мерой против сепаратистских тенденций.

Церковная реформа, имевшая в общеисторическом плане положительное значение, была, разумеется, рассчитана на усиление феодального государства и феодальной эксплуатации. Поэтому религиозное движение, направленное против нововведений в области церковного культа, стало своеобразной формой протеста угнетенных масс, которых история научила видеть в официальной церкви наиболее верную опору существующего строя. Факты свидетельствуют, что раскольников захватило лишь отдельных представителей боярства.

Ф. П. Морозова, несмотря на то что она приходилась родственницей Алексею Михайловичу, считалась фанатичной поборницей древнего «благочестия». Суриков изображает момент, когда раскольницу, закованную в цепи, везут на дровнях по московским улицам на допрос и пытку. Она знает, что идет на муки и гибель, но, вскинув к небу правую руку с тонкими пальцами, сложенными в двуперстие (знамение старообрядчества), призывает народ твердо стоять за старую веру.

Голубое сияние зимнего дня благодаря «отступающим» свойствам холодных тонов резко выдвигает на зрителя темное пятно строгих черных одежд Морозовой. Вскинутая вверх рука героини при общем композиционном диагональном положении фигуры становится похожей на взметнувшийся язык черного пламени.

Суриков тонко передает различные оттенки сострадания, горячего сочувствия и, наконец, активной поддержки, которые вызывает у народа судьба Морозовой. Она черпает энергию и волю в сочувствии тех, кто провожает ее в трагический путь. В этом причина стойкости раскольницы.

Среди персонажей картины особое место занимает юродивый. Нищие и юродивые не раз встречались в полотнах предшествующего периода. Рассказ о человеке, существующем лишь за счет подаяния, вызывал наиболее острую жалость к обездоленному человеку. Можно вспомнить, например, нищего из полотна Перова «Чаепитие в Мытищах» (1862). Ветеран Крымской кампании (у него на груди георгиевский крест и медаль за оборону Севастополя), он, между тем, буквально падает от голода и усталости и униженно протягивает руку за милостыней.

Юродивый у Сурикова, сидящий на снегу, тоже оборван, бос и, конечно, голоден. Железные цепи и вериги растерли ему шею и плечи. Но он этого не замечает — настолько в нем все устремлено к Морозовой. Его поднятая в благословляющем жесте рука выражает страстное желание ободрить раскольницу, сделать несокрушимым ее мужество. Итак, юродивый Сурикова требует от зрителей сострадания не к себе, а к знатной боярыне. Он напутствует ее, видя в ней личность, жертвующую собой во имя близкой и для него идеи.

Это изменение акцентов в показе страдающего народа привело художника и к поискам новой изобразительной формы. Предпринятая Суриковым накануне начала работы над «Боярыней Морозовой» большая восьмимесячная творческая поездка за границу (в Германию, Францию, Италию и Австрию) сказалась на повышении его живописного мастерства¹.

¹ Впоследствии он трижды выезжал в зарубежные страны — в 1897, 1900 и 1910 годах.



*В. Суриков. Боярыня Морозова.
1887 г. Фрагмент.*



*В. Суриков. Боярыня Морозова.
1887 г. Фрагмент.*

Он широко использовал те колористические возможности, которые перед ним открывала заснеженная московская улица XVIII столетия, избранная в качестве места изображаемого события. Отсветы от снежного покрова, падающие искрами на толпу, сообщают даже самым жалким «бесцветным» лохмотьям необычайную живописность. Красочная нарядность древнерусского женского костюма дополнительно помогла добиться особой мажорности общего цветового звучания.

Жизнеутверждение, пронизавшее цветовую гамму полотна, находится в полном соответствии с новыми взглядами на народ, выраженными в творчестве Сурикова.

Активнейшая участница освободительного движения восьмидесятых годов В. Н. Фигнер, получив в архангельской ссылке журнальную репродукцию с картины Сурикова, писала: «Гравюра говорит живыми чертами: говорит о борьбе за убеждения, о гонении и гибели стойких, верных себе. Она воскрешает страницу жизни... 3 апреля 1881 года... Колесница царевубийц... Софья Перовская»¹. В обстановке полицейского террора, воцарившегося вслед за казнью Александра II, совершенной по приговору тайной народнической организации, «Боярыня Морозова» приобретала непосредственно злободневное значение. Наконец, сам выбор женщины в качестве главного персонажа художественного повествования о героической борьбе также являлся знамением времени. Достаточное доказательство тому упомянутые выше имена Фигнер и Перовской.

Суриков создал еще три монументальных произведения — «Покорение Сибири Ермаком» (1805), «Переход Суворова через Альпы» (1899) и «Степан Разин» (1907). Их содержание свидетельствовало, что именно своей связью с народом были сильны и Ермак, с горстью сподвижников покоривший колоссальную Сибирь, и Суворов, совершивший беспримерные полководческие подвиги, и Разин, возглавивший крестьянское антифеодальное движение XVII столетия.

Академия художеств, присудив мастеру в 1895 году звание академика, безуспешно пыталась привлечь Сурикова на свою сторону.

Последние творческие планы живописца были связаны с несколькими темами. Так, у него лежали эскизы к «Красноярскому бунту» 1695 года, когда среди застрельщиков выступления против царского воеводы оказались предки художника — Петр и Илья Суриковы. Ему мечталось о композиции, посвященной вождю крестьянской войны XVII века Емельяну Пугачеву.

Победивший народ воздал почести Сурикову в числе первых деятелей национальной культуры. Его имя занесли в список лиц, которым предстояло соорудить памятники по ленинскому плану монументальной пропаганды. В Красноярске, где прошли детские и юношеские годы художника, открыт мемориальный музей, сделавшийся одним из наиболее чтимых памятных мест советской Сибири.

¹ Фигнер В. Н. Запечатленный труд. М., 1928, с. 252—253.

РАЗДЕЛ V

РУССКОЕ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО
КОНЦА XIX - НАЧАЛА XX ВЕКА

Особенности развития русского изобразительного искусства конца XIX — начала XX века определялись общими условиями периода перерастания капитализма в свою последнюю стадию — империализм. В России в наиболее концентрированной форме сосредоточивались противоречия капитализма. Это время — один из наиболее сложных периодов в истории русской художественной культуры. Здесь следует вспомнить, что еще Карл Маркс указывал: «...капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству...»¹.

В среду творческой интеллигенции проникали упадочные настроения, пессимизм. В произведениях некоторых мастеров болезненные, патологические явления начали возводиться в ранг эстетической ценности. Другие художники, стремясь отстоять самоценность искусства, противостоящего пошлой буржуазной действительности, замыкались в поисках его новых формальных возможностей.

Искусство критического реализма тоже переживало свои идейные трудности. Правда, для Товарищества передвижных художественных выставок конец XIX столетия завершился, казалось бы, серьезным успехом в многолетней борьбе с официальной Академией художеств. В начале девятых годов академическое руководство вынуждено было пойти на реформу.

В соответствии с уставом 1893 года учебные классы преобразовывались в Высшее художественное училище при Академии. В качестве завершающей ступени обучения предусматривалось прохождение студентов через мастерские, руководимые наиболее крупными художниками-профессорами.

Изменялась система почетных званий, присуждаемых Академией. Устанавливались звания академика и — высшее — действительного члена Академии художеств. Профессорское же звание связывалось с преподавательской деятельностью. При пересмотре, согласно новому уставу, преподавательского состава, а также Совета Академии ряд мест был передан та-

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Поли. собр. соч., т. XXVI, ч. I, с. 280.

ким прогрессивным деятелям, как Репин, Шишкин, Куинджи, В. Маковский и некоторые другие.

Консервативная пресса тех дней даже заговорила о «передвижнической Академии». Это было преувеличением: реформа носила компромиссный характер, хотя, конечно, приход на академические кафедры последовательных мастеров-реалистов сыграл свою положительную роль. Идейное же воздействие позднего передвижничества на умы творческой молодежи ограничивало то, что Товарищество сформировалось в эпоху, когда среди передовой интеллигенции господствовали идеалы крестьянской демократии, рассматривавшей крестьянство как основную революционную силу. С 1895 года в России начался новый, пролетарский этап освободительной борьбы, и старшему поколению передвижников, возглавлявшему их объединение, было нелегко подняться до понимания задач этого этапа.

С началом нового исторического периода среди форм общественного сознания постепенно начала доминировать политическая форма. Это предвещало соответствующие изменения и во взаимовлиянии отдельных видов искусства. Литература переставала оказывать свое определяющее воздействие, в частности, на изобразительное искусство. Критика, ранее высоко ценившая в произведениях передвижников стремление к развертыванию действия во времени, теперь подмечала, что повышенная роль повествовательного начала влекла за собой известную ограниченность в использовании колористических возможностей. Мастера Товарищества в своем большинстве сводили все многообразие цвета к тональной разработке ограниченной шкалы оттенков.

Значит, жизни предстояло с неминуемостью выдвинуть требование поисков новой живописной формы — живописно-пластических приемов построения картины. В свете этого положения следует объективно оценивать экспериментаторские опыты мастеров, полемизировавших (порою даже очень жестоко) со старейшинами передвижничества и В. В. Стасовым.

Искусству критического реализма уже было предначертано вскоре стать славным историческим наследием русской национальной художественной культуры. Перемещение центра мирового революционного движения в Россию, происшедшее в конце XIX столетия, способствовало тому, что она стала родиной ленинизма — вершины в развитии марксизма. Ленинская теория отражения, ленинское учение о борьбе двух культур в культуре каждой буржуазной нации, ленинский принцип партийности искусства явились плодом развития философской мысли рубежа XIX—XX веков, история предназначила им роль теоретического фундамента творческого метода социалистического реализма — высшей ступени поступательного движения реалистического искусства вообще. Ростки искусства социалистического реализма, которое первоначально заявило о себе в литературе — в произведениях А. М. Горького «Мать», «Мещане» и других — пробивались и в творчестве отдельных представителей русского изобразительного искусства начала XX века.

Среди жанров русской живописи конца XIX — начала XX века постепенно наиболее распространенным становился пейзажный жанр. Его характер определялся появлением так называемого пейзажа настроения.

Развитие пейзажной живописи. «Пейзаж настроения» зародился в обстановке реакции, последовавшей за разгромом народничества. Стремясь противоборствовать росту обывательских настроений в среде интеллигенции, передовая литература и искусство доказывали неистребимую потребность человека в прекрасном, раскрывая ее, в частности, в человеческой способности поэтического переживания природы. (Убедительнейший пример творчество А. П. Чехова.)

«Пейзаж настроения» ставил своей задачей как бы очеловечивание природы, выражение мира человеческих чувств через состояние природы. Пейзажная картина как бы материализовала переживания человека, едва постижимые душевные движения. Природа печалилась и грустила, негодовала и возмущалась или, наконец, радовалась и ликовала вместе с человеком.

Живописцем, утвердившим в изобразительном искусстве «пейзаж настроения», был Исаак Ильич Левитан (1860—1900).

Творчество И. И. Левитана. Голодные годы ученичества выходца из неимущей провинциальной еврейской семьи, рано потерявшего обоих родителей, — такова первая страница его биографии. Однако ему посчастливилось в пору пребывания в Московском училище обучаться у Саврасова, а затем у Поленова. Уже в 1879 году его полотно «Осенний день. Сокольники» неожиданно приобрел с ученической выставки П. М. Третьяков.

Небольшое по размеру, с непритязательным мотивом — безлюдная аллея хмурого осеннего Сокольнического парка и идущая по ней быстрым встревоженным шагом женщина в черном — оно явилось серьезной заявкой на будущее. «Аллея скучная и дама скучная»¹, — шутил автор позднее, но за этой шуткой скрывалось представление о том, что ему удалось слить состояние пейзажа с настроением изображенного человека.

Решающее значение для окончательного формирования художника имели четыре поездки на Волгу, последовательно предпринятые им в 1887—1890 годах после завершения обучения. Интимно-лирическое изображение природы влечет за собой опасность субъективизма. «Пейзаж настроения» приобретает право на серьезное значение для искусства лишь при условии, если мастер сумеет через сугубо личные переживания выразить настроения, характерные для большинства людей и для народа в целом. Общение с величавым пейзажем реки, с которой так много было связано в национальных чувствах народа, помогло Левитану преодолеть эти опасности. Серия волжских картин — «Вечер на Волге» (1887—1888), «Вечер. Золотой Плес» (1889), «После дождя. Плес» (1889), «Тихая обитель» (1890) — принесла автору избрание в члены Товарищества передвижников и всероссийскую известность. (В 1897 году он получил звание академика живописи, а с 1898 года приступил к преподавательским обязанностям в Московском училище.)

¹ И. И. Левитан. Письма, документы, воспоминания. М., 1956, с. 153. (Женская фигура написана товарищем художника по Училищу Н. П. Чеховым, который ввел Левитана в свою семью, где завязалась многолетняя дружба последнего с А. П. Чеховым.)

Насколько Левитан развил в себе искусство улавливать состояние природы, которое способно породить в нас сопереживание — ответную реакцию, показывает, например, история создания пейзажа «У омута» (1892). Тему художник нашел на этюдах в Берново, имении Вульфов под Тверью. В своей картине он стремился воплотить эмоции, порождаемые видом заброшенного, гиблого места. Уже после начала работы живописец знал, что более полувека назад то же самое место вдохновило другого гостя усадьбы — А. С. Пушкина — на создание драмы «Русалка».

В том же 1892 году Левитан исполнил «Владимирку», запечатлевшую Владимирский тракт, что служил кандалным путем для борцов за народное счастье, сославшихся в Сибирь. Современники оценили это произведение как исторический пейзаж. Подобную высокую оценку нужно принимать не столько в плане художественно-документального свидетельства, сколько в смысле глубины постижения эпохи.

Высоко художественное совершенство полотна. В картине «Владимирка», собственно, нет ничего, что могло бы повествовательно раскрыть ее сюжет, как, например, в знаменитом полотне Саврасова, где о наступлении весны прежде всего сообщали суетливые грачи.

Неуловимые колебания сумрачных красок, свойственных пасмурному дню, сразу же вселяют в смотрящего чувство острой, щемящей тоски. Перспектива огромного пространства, настойчиво вовлекающая зрителя в растилающуюся унылую картину, доводит это чувство до предела, когда в поле внимания попадают узенькие тропки, отбегающие от Владимирского тракта, словно они хотят оторваться от его неумолимого движения и все же вынуждены снова, покорно приблизившись, слиться с ним.

Гражданская скорбь, проникновенная дума о горе народном — такими словами можно выразить подтекст левитановской «Владимирки». О том же, что этот социальный мотив не был вымыслом критики, а сознательно внесен в пейзаж самим автором, свидетельствует рассказ художницы С. Н. Кувшинниковой: «Однажды, возвращаясь с охоты, мы с Левитаном вышли на старое Владимирское шоссе. Картина была полна удивительной тихой прелести. Длинная полоса дороги белеюще полосой убегала среди перелесков в синюю даль... Все выглядело таким ласковым, уютным. И вдруг Левитан вспомнил, что это за дорога...

— Пойдите. Да ведь это Владимирка, та самая Владимирка, по которой когда-то, звякая кандалами, прошло в Сибирь столько несчастного люда:

Спускается солнце за степи,
Вдали золотится ковыль,
Колодников звонкие цепи
Взмывают дорожную пыль...

...Мы заговорили о том, какие тяжелые картины разворачивались на этой дороге...

На другой же день Левитан с большим холстом был на этом месте и в несколько сеансов написал всю картину прямо с натуры»¹. Однако изб-

¹ И. И. Левитан. Письма, документы, воспоминания. М., 1956, с. 170—171. (Цитируется отрывок из стихотворения А. К. Толстого «Колодники».)



И. Левитан. Осенний день. Сокольники. 1879 г.

раженный им пейзаж отнюдь не был копией натуры. Исчезла «тихая прелесть», изменено было время года — лето на начало осени, и все это живописец сделал в определенных, внутренне заданных смысловых целях. Он не остановился даже перед чисто литературным приемом, поместив на холсте надпись «Володимірка», передававшую народное произношение названия дороги.

В 1893—1894 годах Левитан предпринял дерзновенную попытку создать философски-пейзажную картину, где художник размышлял над смыслом человеческой жизни — «Над вечным покоем». Живописец добивался того, чтобы небо, запечатленное в произведении, воспринималось зрителем как символ вечности, грозовая туча — как символ неумолимого рока, изображенная река — как символ покоя, а церковка и погост с покосившимися крестами, помещенные на переднем плане, как знак бренности человеческого существования.

Драматические настроения, печаль и грусть все же нельзя считать преобладающими в творческом наследии мастера. С завершением «эпохи безвременья» — с середины девяностых годов прошлого века — в левитановских работах стали сильнее и сильнее звучать оптимистические ноты. Он написал такие жизнеутверждающие произведения, как «Свежий ветер. Волга» (1891—1895), «Март» (1895), «Золотая осень» (1895), «Весна. Большая вода» (1897), «Солнечный день. Озеро» (1899—1900). Левитану оказалась подвластной вся богатейшая гамма состояний родной природы. В каждом случае мастер искал наиболее верный способ выражения пейзажного мотива.

Будучи мастером пленерной живописи, Левитан в полотне «Золотая осень» обратился к иной, декоративно-уплощенной форме. Цвета в произведении даны обнаженно — художник стремился полнее выявить то острое неожиданное чувство, которое осенние «баgreц и золото» вызывают в человеке.

Левитан вводил в обиход русского искусства представление о живописном произведении как о целостном организме, где не только колорит и композиция, но и фактурные приемы (способы наложения краски) обязаны служить задаче создания образа. Насколько такое представление было в ту пору необычным, говорит тот факт, что жюри XVII передвижной выставки отклонило левитановскую картину «Первая зелень. Май» (1888) лишь потому, что в ней майские листочки были исполнены брызгающим мазком. Между тем подобный прием — не прихоть художника, коль скоро он выразительно передает клейкость свежей листвы и одновременно прозрачность молодой кроны деревьев.

Познакомившись во время зарубежных поездок 1890, 1894 и 1898 годов с исканиями европейских, и прежде всего французских, пейзажистов, он сохранил творческую самобытность. И. И. Левитан умер, когда ему не исполнилось и сорока лет. Смерть оборвала творчество художника на самой высокой ноте.

Живописцы-пейзажисты Союза русских художников. Важное место, которое занял пейзажный жанр в истории русского изобразительного искусства конца XIX — начала XX века, обязано не только Левитану. Пей-

зажисты составили подавляющее большинство членов быстро завоевавшего признание Союза русских художников, оформившегося в 1903 году. В Союз вошли мастера, каждый из которых обладал собственной творческой индивидуальностью.

А. М. Васнецов вначале был пленен суровой и немного печальной природой Урала («Тайга на Урале. Синяя гора», 1891, «Сумеречный вечер», 1899). Позднее он посвятил себя археологически безупречному и вместе с тем поэтичному изображению древней Москвы.

И. Э. Грабаря увлек праздник красок, которым способна одарить даже повседневная действительность, например: «Мартовский снег» (1904), «Неприбранный стол» (1907).

С. Ю. Жуковский искал выражения лиричности как пейзажа, так и уютных интерьеров старой русской усадьбы — «Осенний вечер» (1905), «Радостный май» (1912).

И. С. Остроухов ставил целью буквально уловить биение пульса жизни внешне будничной природы Подмосковья — «Первая зелень» (1887—1888), «Сиверко» (1890).

В. В. Переплетчиков хотел запечатлеть ощущение покоя и как бы неизменности, присущих, в его понимании, мотивам Крайнего Севера — «Селение Порог» (1911).

А. А. Рылов открывал зрителю волшебство окружающего нас мира запахов трав и листьев, шелеста ветвей, свежих порывов ветра — «Зеленый шум» (1904) и другие.

А. С. Степанов обнаруживал пристрастие к образу природы, населенной людьми, животными, птицами, — «Лоси» (1889), «Журавли летят» (1891).

Л. В. Туржанский любил писать изысканную Русь с взлохмаченными лошаженками, щиплющими траву у околиц деревень.

К. Ф. Юон восторгался живописной прелестью древнерусской архитектуры и бесхитростной жизнью провинциальных городов — «Синий день. Ростов Великий» (1906), «Троицкая лавра зимой» (1910).

Реалистическая направленность творчества перечисленных живописцев отличалась от передвижнического толкования пейзажа-картины, от реализма Левитана. Они культивировали картину-новеллу, пришедшую в мировое искусство начала XX столетия и все шире захватывавшую не только пейзажную, но и жанровую живопись.

Жанровая живопись. Мастера картины-новеллы отказывались от развитого сюжета, не стремились к заострению социального аспекта. Их задачей служило показать как бы непосредственные «куски жизни». Отсюда, естественно, в жанровой картине-новелле большое значение придается пейзажу, человек же рассматривается не столько в общественном плане, сколько в качестве важнейшего из составляющих элементов предметного мира, где в неразрывное целое сплавляются благодатные солнечные лучи, пьянящий воздух, дары земли, переливающиеся водные потоки и, наконец, венец мироздания — человек.

Постепенно картина-новелла утвердилась и в творчестве предреволюционного поколения передвижников. Последним значительным произведе-

нием, выполненным под воздействием принципов, характерных для бытового жанра передвижничества, осталось полотно экспонента Товарищества С. А. Коровина «На миру» (1893). Запечатлев бессилие односельчан перед кулаком-миродом, бесстыдно насмехающимся на крестьянской сходке над ограбленным бедняком, оно разоблачало кулачество как враждебную народу силу, порожденную развитием капитализма в деревне.

Наиболее выдающимся из живописцев, продолжавших традиционную крестьянскую тематику Товарищества, был Абрам Ефимович Архипов (1862-1930).

Творчество А. Е. Архипова. Крестьянский паренек, увлеченный рисованием еще в церковноприходской школе, он сумел в 1888 году закончить Московское училище, где занимался у Перова и Поленова. Спустя два года его приняли в организацию передвижников, а еще через четыре — пригласили преподавать в Училище.

Характерной для зрелого периода творчества художника оказалась картина «По реке Оке» (1890). Она воссоздает залитую летним солнцем широкую реку, по которой медленно движется барка-паром. На барке сучились крестьяне и крестьянки с пожитками. Под мерные всплески весел одни из пассажиров погрузились в свои мысли, другие бездумно смотрят на искрящееся под горячими лучами водное пространство.

Идет великое «перемещение» народа, порожденное разорением, пролетаризацией бедняцкой массы деревни. Архипов выбрал типическое явление — переселенчество, отъезд на сезонную работу, как существеннейшую примету жизни России конца XIX столетия.

Однако социальная сторона данного мотива не акцентируется автором. Зритель ищет ее самостоятельно. Художник создавал картину-новеллу. Поэтому он не развернул сюжетного действия; поэтому в его произведении яркий солнечный свет, сияющие переливы точно шелковистой воды столь же определяющие компоненты образа, как и человеческие фигуры.

Вершина достижений живописца — полотно «Прачки» (1890-е года, второй вариант — 1901). Оно посвящалось городскому мотиву, связанному с излюбленной мастером крестьянской тематикой. Прачки вербовались прежде всего из тех, кто приходил в город из деревни. Их жизнь протекает в тесноте подвального помещения, в чаду и угаре. Изнурительная, однообразная работа превратила женщин в живые развалины.

Сцена глубоко выразительна, хотя в ней нет драматической сюжетной завязки. Впечатляемость эпизода, выхваченного из гущи жизни, построена на остроте как бы молниеносной фиксации увиденного, на темпераментной броской манере письма. Свободно владея этой новой живописной системой, художник достигает эффекта почти физического ощущения духоты и влажности паров, окутавших подвал и прачек.

Таким образом, по сравнению с предшественниками Архипов артистичнее, виртуознее пользовался возможностями живописи, но, с другой стороны, он утрачивал столь драгоценное качество, как психологически многогранное раскрытие образа. Изображенным женщинам недостает полноты индивидуальных характеристик, они воспринимаются суммарно, как



А. Архипов. Прачки 1890 гг.

В 1902 году живописец после более чем десятилетнего пребывания в рядах передвижников перешел в Союз русских художников, где надолго вообще оставил деятельность в области бытового жанра.

Творчество Ф. А. Малявина, К. А. Коровина, А. П. Рябушкина. Из жанристов Союза русских художников следует выделить прежде всего Ф. А. Малявина, самостоятельно пришедшего к тем живописным находкам, которые характеризовали творчество Архипова. Работая над своеобразным композиционно-жанровым портретом, он искал выражения некоего образа-представления о русской крестьянке. Его многочисленные вариации на темы «Бабы» и «Девки» отличают мгновенность зафиксированного движения персонажей и безудержная темпераментность красочных пятен.

В искусстве Малявина, как, впрочем, и Архипова (с начала девятистых годов), нельзя не усматривать воздействия школы импрессионизма, сложившейся в семидесятых — восьмидесятых годах XIX века во Франции. Название этого течения образовано от слова «впечатление». Выступая против отживших канонов академизма, импрессионисты считали главной задачей художника фиксировать непосредственные впечатления от окружающего мира, цветовую изменчивость живой реальности, свето-воздушную среду.

Самобытное преломление импрессионистских принципов во многом сформировало другого видного члена Союза русских художников — К. А. Коровина, равно успешно выступавшего в жанровой, пейзажной, натюрмортной и театрально-декорационной живописи. В творческом методе импрессионизма его захватили широкие возможности обогащения палитры. Однако, передавая трепещущую «плоть» запечатленных им предметов (например, в полотнах «На даче», 1895; «Летом», 1896; «Бумажные фонари», 1897), художник не растворяет их в свето-воздушной среде (что порою случалось у французских импрессионистов). Так, в произведении «Бумажные фонари» плотный вечерний воздух и раздвигающий сумерки свет фонарика кажутся столь же осязаемыми, как и изображенные деревья.

Самобытными чертами отличалось творчество А. П. Рябушкина (тоже связанного с Союзом русских художников), обращенное преимущественно к житейскому укладу древней Московской Руси и, таким образом, совмещавшее бытовую и историческую темы. Используя живописные приемы, основанные на декоративном понимании цвета, которое мастер вынес из древнерусского искусства, он создал такие работы, как «Московская улица XVII века в праздничный день» (1896), «Свадебный поезд в Москве XVII столетия» (1901), «Едут!» (1901).

Поиски и находки реалистической школы русского изобразительного искусства конца XIX — начала XX века нашли свое наиболее богатое плодотворными результатами выражение в деятельности Валентина Александровича Серова (1865—1911).

Творчество В. А. Серова. Он с детства вращался в артистической среде. Его отец, А. Н. Серов, положил начало русской музыкальной критике и написал оперы «Юдифь», «Рогнеда» и «Вражья сила». Мать — урожденная В. С. Бергман — приобрела имя как одаренная пианистка, активный

пропагандист музыкального образования и, наконец, создатель оперы «Уриэль Акоста». По ее просьбе в 1874, а затем в 1879—1880 годах с сыном занимался Репин.

В 1880 году юношу приняли вольнослушателем в Академию художеств, где он учился у Чистякова, но в 1885 году Серов оставил ее, считая, что получил все необходимое от академического образования. В эту пору молодой живописец уже вошел в «абрамцевский кружок», сложившийся вокруг мецената С. И. Мамонтова. Портрет Веруши Мамонтовой, названный «Девочка с персиками» (1887), и портрет двоюродной сестры М. Я. Симонович («Девушка, освещенная солнцем», 1888) принесли автору первый успех у критики и зрителя.

Серов успешно работал во многих жанрах. Ему принадлежат превосходные произведения, посвященные бытовой тематике («В деревне. Баба с лошастью», 1898 и другие), пейзажи, исторические композиции («Петр I», 1907). Он отдал дань мифологической теме («Одиссей и Навзикая», 1909—1910; «Похищение Европы», 1910); владел анималистическим жанром (иллюстрации к басням Крылова); выступал как декоратор (оформление оперного спектакля «Юдифь»). И все же преимущественным увлечением мастера оказался портретный жанр. Именно как крупнейший портретист он был избран в 1894 году в члены Товарищества передвижных выставок, а в 1898 году получил звание академика живописи. С 1897 года Серов стал преподавать в Московском училище. Неоднократные зарубежные поездки вооружили его блестящим знанием европейской классики и современных ему художественных школ.

Серов формировался в русле передвижнического движения, но его портретная живопись стала новым этапом в развитии русского реалистического портрета. Особенностью творческой работы художника явилось заострение образа, выделение в модели какой-то ведущей черты характера. К этой цели направлено все в произведениях живописца. Для каждого портрета он искал свое особое колористическое решение, более того, — даже свою технику исполнения. Мастер считал, что сами свойства тех или иных красок (масло, темпера, гуашь, акварель) могут способствовать акцентировке характерного в изображаемом человеке.

Большое внимание Серов уделял случайно вырвавшемуся жесту, неожиданной позе, которые свойственны модели, оставшейся наедине с собой и забывшей о том, что позирует художнику. Поэтому фигуры портретируемых приобрели у живописца броскую силуэтную выразительность; повышалась роль контурной линии. Наконец, мастер придавал важное значение фону; будь то пейзаж или интерьер, придирчиво отбирал детали, помогающие вскрыть сокровенную сущность портретируемого. Вот почему серовские портреты исчерпывающе выражают не только личные свойства изображаемого, но и «лицо» того социального строя, к которому последний принадлежит.

Расцвет творчества Серова приходится на эпоху общественного подъема начала XX века. В бурном 1905 году художник завершил своеобразную сюиту из трех портретов выдающихся представителей московской сцены: М. Н. Ермоловой, Г. Н. Федотовой, Ф. И. Шаляпина, олицетворявших для



*В. Серов.
Портрет М. Н. Ермоловой. 1905 г.*

современников творческую мощь русского народа. «Портрет М. Н. Ермоловой» считается лучшим в наследии живописца. Актриса изображена во весь рост на холсте крупного размера. Уже это одно должно было в представлении художника подчеркнуть значительность запечатленного им человека.

На Ермоловой — черное, закрытое концертное платье, ниспадающее тяжелыми складками. Его густой тон оттеняет напряженную бледность лица с резко выделяющимися вскинутыми бровями, сверкающими глазами и рдеющими пунцовыми губами, чуть тронутыми гневным изгибом.

Броский, будто прочерченный силуэт фигуры вызывает впечатление, что она царит в окружающем пространстве.

Художник писал актрису в ее московской квартире, но Ермолова изображена на фоне пустынного театрального фойе и как бы еще находится во власти драматического отрывка, с которым она только что выступала перед зрителями. Ее облик полон вдохновения, творческого огня.

По общей композиции фигура напоминает скульптурный бюст, водруженный на постаменте. Это заставляет воспринимать торжественный, монументальный портрет актрисы буквально как памятник, выполненный, однако, средствами живописи. Современники называли Ермолову «трибуном свободы»¹. Рассматривая сцену как кафедру высокого общественного значения, актриса для своего репертуара выбирала роли, звучавшие в ее исполнении протестом против гнета и произвола, царивших в самодержавной России.

К циклу произведений, запечатлевших мастеров сцены, тесно примыкает и портрет А. М. Горького, законченный в 1904 году. Взаимосвязь между ними ощущается в том, что для Серова творчество писателя также воплощало время революционного взлета. В портрете метко подмечен и выражен характерный поворот корпуса (к невидимым собеседникам) и убеждающий жест руки. Чувствуется, что это литератор-агитатор, вышедший из народа и активно участвующий в его освободительной борьбе.

Серов и сам принял непосредственное участие в событиях первой русской революции. Будучи свидетелем злодейского расстрела 9 января 1905 года, совершенного по приказу великого князя Владимира Александровича, командовавшего войсками Петербургского округа (и возглавлявшего Академию художеств), живописец, как и В. Д. Поленов, сложил с себя в знак протеста почетное академическое звание.

Художник находился в рядах траурной процессии, провожавшей гроб с телом Н. Э. Баумана, отчетливо сознавая возможность полицейской провокации. (Как известно, процессия при возвращении с кладбища подверглась нападению.) Прощание с выдающимся революционером художник запечатлел в эскизе, оставшемся скорбным документом эпохи.

Наряду с Горьким и другими прогрессивными деятелями художник выступил в качестве одного из организаторов сатирического журнала «Жупел», для которого исполнил несколько острых политических рисунков и карикатур.

¹ Щепкина-Куперник Т. Л. Из воспоминаний. М., 1959, с. 78.

Серовские портреты помещиц и буржуазной верхушки почти всегда заключали в себе обличительную тенденцию. Они составили особую главу в его творческой биографии — портреты великого князя Павла Александровича (1897), фабриканта М. А. Морозова (1902), княгини О. К. Орловой (1911) и другие. Показателен в этом отношении портрет крупного дельца В. О. Гиршмана (1910—1911).

Заказчик, к тому же меценат, хорошо знал художника и был уверен, что тот, работая над заказным портретом, выразит свою благодарность в виде импозантного изображения. Живописец тем не менее не поступился принципами. Поворотом фигуры он акцентировал хищный профиль портретируемого, запечатлел Гиршмана в самодовольной позе, с рукой, нащупывающей в жилетном кармане монету, чтобы бросить ее «на чай». Отсутствие предметов обстановки, что создает вокруг него пустое пространство, «колющий» силуэт фигуры сразу говорят зрителю о выскочке, появившемся словно бы из ничего. В результате портрет Гиршмана воспринимается типизированным изображением капиталистического хищника начала XX века. Тщетно заказчик просил изменить позу. Автор отказался писать по-иному. Гиршману пришлось отступить, ибо слишком большой, даже чисто материальной ценностью считалось любое произведение Серова; хотя это, например, творение мастера владельцу пришлось держать где-то в самых дальних комнатах особняка.

Целостность художественных натур Серова и Левитана или Архипова, Малявина, К. Коровина и Рябушкина словно бы контрастно оттеняла в русском изобразительном искусстве рубежа XIX—XX веков другие тоже высоко одаренные характеры, творчество которых носило выраженный противоречивый характер. Наглядный пример этому — деятельность Михаила Васильевича Нестерова (1862—1942).

Творчество М. В. Нестерова. Выходец из провинциальной купеческой среды, он в 1886 году завершил образование в Московском училище. Впоследствии из своих преподавателей Нестеров всегда особенно выделял Перова. С 1889 года начались его выступления на выставках передвижников. Пять поездок за границу, совершенных им по 1911 год, значительно раздвинули художнический кругозор. Постепенно растущая известность доставила ему в 1910 году звание действительного члена Академии художеств. Однако уже первая крупная работа живописца «Пустынник» (1888—1889) утверждала героя, лишь относительно отвечавшего передвижнической программе. Картина изображает отшельника, неторопливо бредущего по тропке пустынного берега реки. Умиротворенному настроению старца словно бы вторит тишина вечерней, отходящей ко сну осенней природы. Полотно отличается удивительной гармонией колорита. Желтизна седых волос и выгоревшей накидки отшельника перекликается с красками побуревшей травы, серо-голубой тон реки — с темно-синей хвоей елей, выделяющихся на фоне остальной увядающей растительности, наконец, с голубизной подрысника пустытника.

Поэтичность натуры простого человека и жизни окружающей его родной природы, уход к природе, стремление к слиянию с нею — главный мотив произведения. Он стал определяющей темой всего творчества живопис-



В. Серов. Портрет В. О. Гишмана. 1911 г.

ца, хотя получал каждый раз свое особое сюжетное решение — «На горах» (1896), «За Волгой» (1905), «Родина Аксаковых» (1910) и другие.

Итак, художник призывал к погружению в природу, но смысл этого погружения видел в отыскании в последней бога и вместе с тем душевного покоя — «Видение отроку Варфоломею» (1889—1890), «Дмитрий — царевич убиенный» (1899), «Святая Русь» (1906).

Живописец поддался влиянию так называемого богостроительства, захватившего в предреволюционные годы широкие круги русской интеллигенции, искавшей в религии разрешения наболевших проблем общественной жизни.

Сложный характер имело творчество еще одного большого мастера конца XIX — начала XX века — Михаила Александровича Врубеля (1856—1910).

Творчество М. А. Врубеля. Родительская воля заставила его, сына военного юриста, закончить юридический факультет университета. Лишь впоследствии он поступил в Академию художеств. Врубель учился у Чистякова и вскоре оказался среди лучших учеников. Когда в 1884 году историк искусства А. В. Прахов попросил Академию порекомендовать на каникулярное время способного студента для реставрации росписей Кирилловской церкви XII века в Киеве, выбор пал на Врубеля.

Молодой живописец больше не вернулся в Академию. Выполняемая работа настолько захватила его, что он даже предпринял специальную поездку в Италию для изучения монументального искусства прошлого¹.

Талант Врубеля был многогранным. Уже восстановление фресок Кирилловской церкви, где ему пришлось возобновить 150 утраченных фрагментов, выявило в нем дарование прирожденного монументалиста. Впоследствии мастер исполнил две огромные многометровые композиции для Всероссийской выставки 1896 года в Нижнем Новгороде — «Принцесса Греза» и «Микула Селянинович».

В станковой живописи ему принадлежат такие сюжетные полотна, как «Испания» (1894), «Пан» (1899), «Царевна-лебедь» (1900) и другие, ряд портретов, и среди них — С. И. Мамонтова (1897), известной оперной актрисы, жены художника Н. И. Забелы-Врубель (1898).

Особую область его творчества составили опыты в скульптуре. В 1899 — 1901 годах им была создана серия майоликовых скульптур, запечатлевших сказочные персонажи опер Римского-Корсакова.

В искусстве книжной иллюстрации мастер стал автором тринадцати выразительных «черных акварелей» к известному юбилейному изданию сочинений Лермонтова 1891 года.

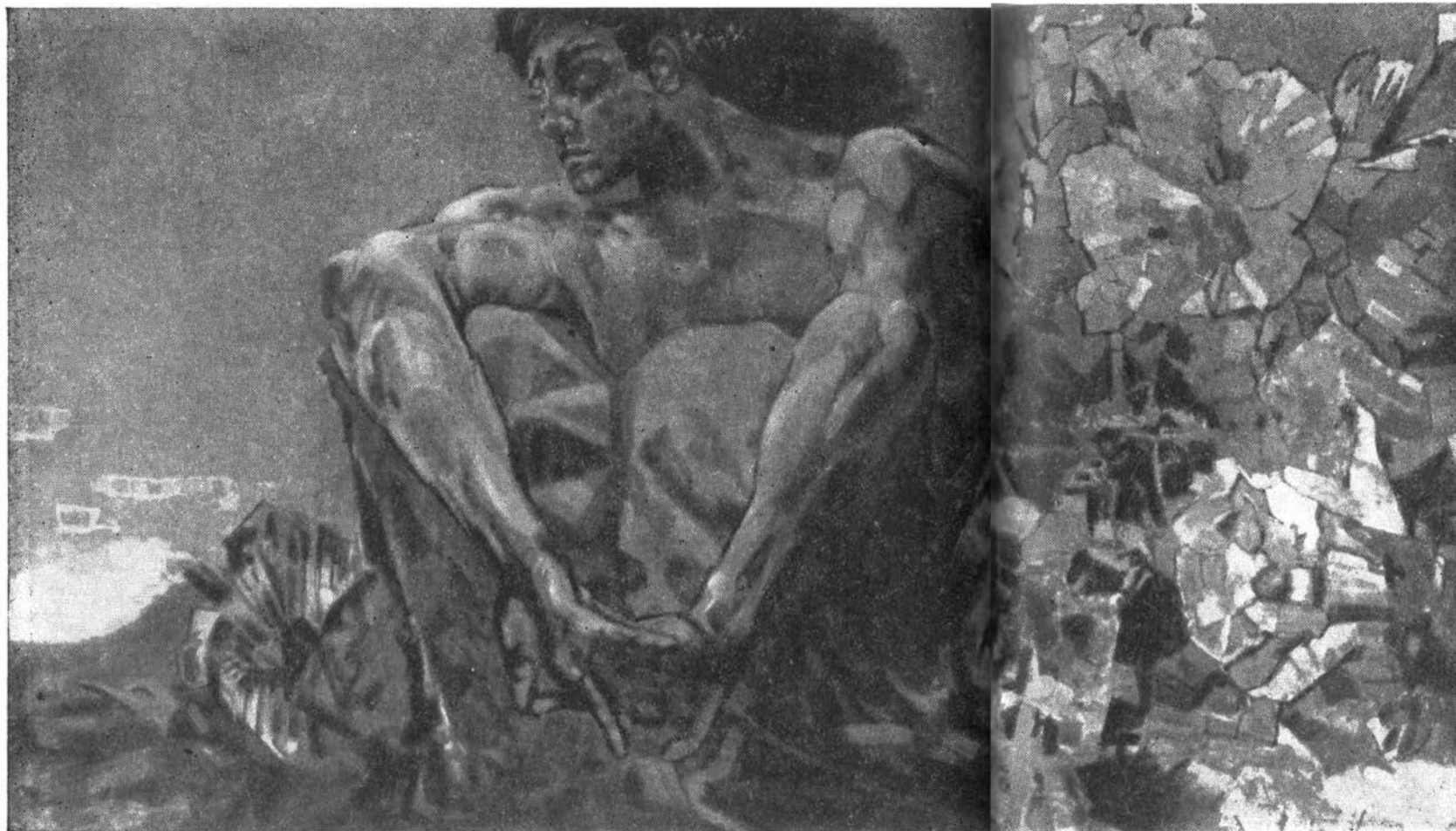
Врубель выступал, наконец, как театральный декоратор так называемой Частной русской оперы и даже как архитектор, разработал проект фасада пристройки к дому С. И. Мамонтова в Москве.

Через его творческую Деятельность проводит красной нитью тема изbranничества, мятеха одинокой и гордой личности. С наибольшей отчетли-

¹ Позднее, в 1891 — 1892 и 1894 годах, он совершил с той же целью повторные зарубежные поездки.



М. Несторов. Пустынный. 1888—1889 гг.



М. Врубель. Демон сидящий. 1890 г.

востью воплотил противоречивые искания Врубеля образ лермонтовского Демона, к которому он постоянно обращался.

Демон — «падший ангел», поднявший бунт против деспотизма бога и низвергнутый на землю небесным воинством. Будучи отвергнут небесами, он не мог быть принят и землей, ибо для нее оставался существом иной природы. В мифотворчестве Демон — образ титанической, но скованной энергии.

Таким он предстает и в картине «Демон сидящий» (1890), открывающей врубелевскую «демоническую» сюиту. Герой изображен восседающим на горной вершине. Взятая художником точка зрения словно возносит его над миром. Однако преобладание холодных тонов в цветовой гамме, где укрупненное красочное пятно кобальтового покрывала Демона находит

колористический повтор в общей тональности лилово-синего сумрака, спускающегося на планету, сразу же отгоняет всякую мысль о торжестве.

Безнадежная тоска читается в его взгляде, в наклоне торса, в заломленных руках, обхвативших колени. Даже такой композиционный прием, как срезанная верхней рамой часть изображения, заставляет смотрящего ощутить стесненность, мучительность существования героя.

Для понимания содержания важно разобраться в специфически врубелевской манере письма. Живописная поверхность произведения кажется выложенной из множества взаимопересекающихся плоскостей — граней. Данный принцип, одинаковый как в разработке тела, так и остальных компонентов, зрительно сливает фигуру с кристаллическими горными образованиями. С одной стороны, это усиливает ее титаничность, словно

делая непосредственно вырастающей из природных форм. С другой стороны, однако, сообщает ей нечто устойчивое и постоянное, подчеркивающее оцепенелость, длительность пребывания в скорби.

Образ, созданный художником, сделался классическим. Ф. И. Шаляпин, например, признавался: «От Врубеля мой Демон»¹.

Несомненно, что образ Демона был для Врубеля почти «автобиографическим». Последний как живописец-монументалист был лишен возможности полностью раскрыть высшие качества своего дарования в эпоху частнопредпринимательского строительства и упадка идейно-художественных основ монументального искусства, всегда связанного с состоянием архитектуры. Не случайно в поисках удовлетворения своих внутренних творческих потребностей мастер пытался, по существу, перенести методы монументальной живописи в станковую. «Демона сидящего» легко представить вне стен музейной экспозиции. Он требует иных масштабов и даже иных художественных материалов (в частности, мозаики, почти забытой в то время).

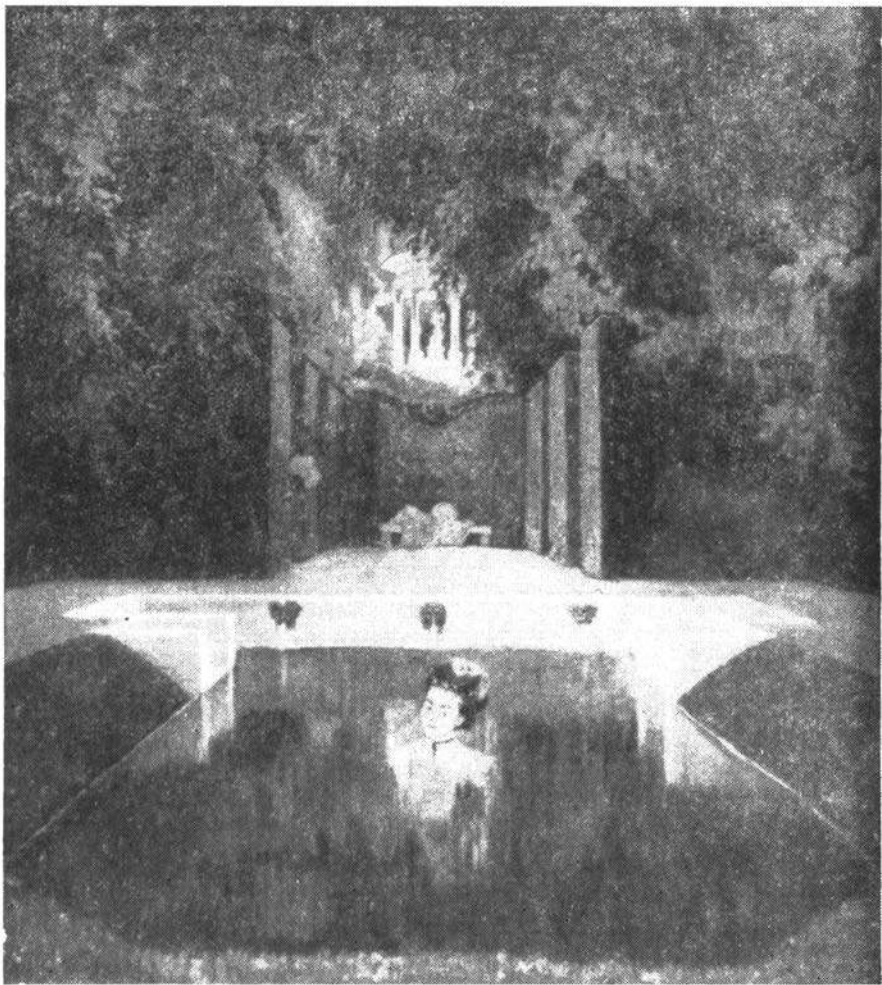
Врубель выработал самостоятельную оригинальную живописную манеру. В дальнейшем она эволюционировала в сторону стиля модерн (буквально — «современный»), зародившегося в Англии в семидесятых годах. В Россию он проник позже, в 1890—1900-х годах, найдя здесь, как и в других странах, своих приверженцев.

В условиях, когда вместо господства крупных художественных школ, характерного для прошлых эпох, положение в искусстве стали определять течения и теченьица, модерн явился попыткой предложить новому времени единый творческий стиль. Придя из архитектуры и художественной промышленности, он пытался даже выдвигать перспективу синтеза искусств, что особенно подкупало Врубеля.

Ориентируясь на структурность формы предметов прикладного искусства, модерн акцентировал композиционно-ритмическую роль контурных линий. Чтобы эта опора четче обозначалась, модерн предлагал для колористических построений гаммы холодных (чаще всего блеклых) фиолетово-сиреневых и болотно-зеленых тонов. Живописности же впечатления рекомендовалось добиваться через орнаментальную изощренность рисунка. Выдвигая общей творческой целью соединение декоративности с живой поэзией реальных образов, модерн ввел, наконец, прием разработки переднего плана картины в декоративно-плоскостных формах, противопоставленных далекой пространственной среде.

Все вышеуказанные черты присутствуют в произведении Врубеля «Демон поверженный» (1902), в котором показан герой вновь восставшим против бога и потерпевшим на этот раз последнее сокрушительное поражение. (Вскоре после написания полотна нервное перенапряжение привело мастера в больницу, где в конце концов и закончился его жизненный путь.)

Творческое объединение «Мир искусства». Проблемы стиля, занимавшие умы художников и критики рубежа XIX—XX веков, привели к орга-



А. Бенуа. Купальня маркизы. 1906 г.

низации в 1898 году творческого объединения «Мир искусства», выпускавшего даже собственный одноименный журнал. На короткий срок эта группировка пыталась установить своего рода гегемонию в области искусства, но впоследствии, в 1903 году, слилась с Союзом русских художников, продолжая выпускать свой журнал вплоть до 1905 года. Тесные творческие связи и привязанности между «мирискусниками» позволили им в 1910 году восстановить собственное объединение. Основу художественных устремлений «мирискусников» определило желание противостоять

пошлости буржуазно-мещанских вкусов. Члены «Мира искусства» стремились утвердить право искусства на красоту, свободную от «утилитарного интереса», правда включая в понятие «утилитарного» также и социальные проблемы.

В своей непосредственной практике «мирискусники» обращались к творческому опыту предшествующих эпох. Характер и смысл этого обращения легко понять, если рассмотреть, например, одно из главных произведений идеолога этого объединения А. Н. Бенуа «Купальня маркизы» (1906).

Мастер изображает уголок дворцового парка эпохи французского абсолютизма, он строит колористическую гамму на малахитовых тонах, их утонченность рождает настроения, сходные с теми, которые вызывает звучание клавесина или виолы. Впрочем, и сюжет картины вызывает ассоциации с музыкальными пьесами французских придворных композиторов XVII—XVIII веков Жана Люлли или Жана Рамо. Ее передний план занимает беломраморный бассейн; из его зеркальной глади кокетливо выглядывает женская головка в чепце, отделанном пенистым кружевом. В глубине виден подсматривающий за маркизой шаловливый паж-арапчонок, и оба эти персонажа воссоздают в памяти севрские фарфоровые статуэтки. Пространственная планировка напоминает сценическую площадку, где бассейн — авансцена, боскеты (подстриженные кустарники) — кулисы, а написанная в глубине белая ротонда — беседка с фигуркой Амура — театральная задник.

Перед зрителем, словно акт из галантного придворного спектакля, разыгрываемого театром марионеток.

«Мирискусники» стремились рассказывать об определенной исторической эпохе или социальном слое, используя художественные формы и даже готовые образы искусства этой эпохи или этого социального слоя. Однако это было не копирование старых образцов, а их стилизация. Именно она объединила «мирискусников» в творческое содружество. Причем, если иметь в виду коренных участников «Мира искусства»: А. Н. Бенуа, К. А. Сомова, Л. С. Бакста, Е. Е. Лансере, — то с очевидностью проступают общие границы их интересов — период расцвета дворянской культуры во Франции или в России.

Несколько в ином плане лежали интересы художников, вошедших в состав организации при ее возрождении. Например, одно из основных произведений Н. К. Рериха «Заморские гости» (1901) значилось в каталоге персональной выставки мастера 1903 года как «народная картинка». Художник воспроизвел сцену далекого исторического прошлого Руси — лады, движущиеся в сопровождении белокрылых чаек великим водным путем «из варяг в греки». Нарядность судов заставляет невольно вспомнить строфы из былинного цикла об Илье Муромце:

Хорошо Сокол-корабль изукрашен был,
Нос, корма — по-звериному,
А бока звездены по-змеиному.

Однако мастер искал не исторической достоверности, подтверждаемой фольклором и археологией (хотя Рерих страстно увлекался последней как



Н. Рерих. Заморские гости. 1901 г.

наукой и оставил свое имя на страницах ее истории). Он выбрал дорогу стилизации, где для него путеводной нитью служили приемы, характерные для старинной подцвеченной архитектурной деревянной резьбы, и далее — вообще логика декора и форм изделий древнерусского прикладного искусства.

Изображение сразу же вызывает ассоциации с музейными резными досками, снятыми с древних барок. Локальные пятна раскраски, расположенные по кругу и ритмически сопоставленные друг с другом, придают картине необходимую в данном случае монолитность, подсознательно связываемую с образом боевого корабля. Это впечатление дополняет и несколько подчеркнутая полновесность форм. Красочные сочетания белого оперения морских птиц, синей воды, желтой парусины, коричневых бортов и такелажа судов, зеленых берегов возрождают в памяти узорочность, издревле полюбившуюся русскому глазу и заявлявшую о себе, от прихотливой изукрашенности саней до затейливой росписи прялок-гребешков (донцев). Словом, Рериха еще в молодости захватил своей самобытностью мир славянской старины. В работах живописца встречается стилизация под древнерусскую икону, и под древние монументальные мозаики,

и под фресковые росписи — «Город строят» (1902), «Славяне на Днепре» (1905), «Бой» (1906) и другие. Причем мастер был не одинок в своих увлечениях. Орнаментальные мотивы так называемого русского узора — резьбы, вышивки, набойки, кружев — составили основу изобразительной манеры иллюстратора народных сказок и былин «мирискусника» И. Я. Билибина. Б. М. Кустодиева увлек русский народный лубок своеобразием манеры, в которой расписывались табакерки, игрушки, сундуки, подносы, наконец, вывески. Стилизация под лубок отчетливо чувствуется в его колоритных сцепках из быта купечества и мещанства — «Красавица» (1915), «Девушка на Волге» (1915), «Масленица» (1916), «Московский трактир» (1916) и другие.

Пример Кустодиева свидетельствует, что отдельные из членов группировки «Мир искусства» отражали даже и окружающую действительность, но всегда под стилизаторской призмой. Это относится также и к М. В. Добужинскому, который не входил изначально в состав «коренников», но рано присоединился к ним и избрал в качестве темы своего творчества современный буржуазный город. Мастер использовал приемы модерна. Однако прихотливая орнаментика линий, с помощью которой он художественно характеризовал облезлые стены доходных домов и задворки, заваленные магазинным хламом, выступала резко контрастной по отношению к будничной бесцветности сюжета. Но это была методика, глубоко продуманная автором. Контраст между манерой исполнения и избранным мотивом заставлял, пожалуй, острее почувствовать эстетическое уродство столичных центров, рожденных капитализмом и неспособных дать материал, достойный воплощения высшими средствами графического (в данном случае) искусства.

Стилизацию не нужно считать своего рода творческим открытием «мирискусников». Разительный пример — деятельность В. Э. Борисова-Мусатова, разрабатывавшего в поэтизирующем ключе мотивы, связанные с уходящей усадебной Русью, что, казалось бы, должно было особенно сближать его с творчеством основного ядра «мирискусников». В одном из своих главных произведений — «Гобелен» (1901) — мастер целиком построил образ на приеме стилизации под искусство шпалеры, расцветавшее в культуре XVIII века. Но тем не менее в состав «Мира искусства» он не вошел, и, видимо, поэтому при появлении полотен живописца на московских выставках журнал «Мир искусства» необъективно писал о нем, как о беспомощном-де подражателе.

Коренники «мирискусничества» — Бенуа, Сомов, Бакст, Лансере — в своей художественной практике обращались прежде всего к графике. По отношению к этой творческой области справедливость требует говорить о своеобразной художественной реформе, осуществленной при их активнейшем участии. Именно деятелями «Мира искусства» был поставлен и убедительно решен вопрос об оформлении книги как художественного целого. Они потребовали от мастеров создания не одних лишь иллюстраций, как это ранее практиковалось, а участия во всем, что касалось лица книги, — в выполнении обложки, титульного листа, выборе шрифта, рисунке заставок и концовок и т. д. Иллюстрируя произведения классики,

особенно русской, «мирискусники» смогли блестяще использовать неоспоримо присущее всем им доскональное знание стилей различных эпох, а также острое чувство изящества и красоты формы. И хотя в книжной графике «Мира искусства» порой заявляло о себе эстетское любование антикварным материалом, но в большинстве случаев сам дух литературного сочинения заставлял иллюстратора преодолевать подобную тенденцию.

Даже касаясь повышенного интереса лидеров «мирискусничества» к придворному быту XVIII — начала XIX века, нельзя не признать, что они как бы заново открыли красоту русского классицизма, к которому под влиянием борьбы передвижников с Академией художеств сложилось во второй половине XIX века предвзятое отношение. Художники «Мира искусства» содействовали охране «Северной Пальмиры», как называли столичный Петербург, от искажений капиталистическим строительством. Они создали и вели такие журналы, как «Художественные сокровища России» (1901 — 1907) и «Старые годы» (1907—1916). В их среде выросла акварелистка и гравер А. П. Остроумова-Лебедева, художница-певец Петербурга, сумевшая убедить современных ей зрителей, что его архитектура составляет в той же мере национальное достояние русского народа, как и Московский Кремль.

Наконец, нельзя не отметить активного участия многих «мирискусников» в прогрессивных журналах периода первой русской революции 1905—1907 годов.

Русское искусство и революция 1905—1907 годов. В революционную пору, когда пришли в движение все социальные слои, вставшие перед необходимостью заявить о своем отношении к политическим требованиям момента, на передний край в области изобразительного искусства выдвинулась графика, в частности политический рисунок и карикатуры. Оппозиционные настроения, овладевшие значительной частью художественной интеллигенции, заговорили о себе в многочисленных сатирических журналах, возникших в тот период.

Журнальную графику русской революции 1905—1907 годов можно разделить на две группы: первая, наиболее многочисленная, представляемая которой были, в частности, журналы «Жупел» и «Адская почта», выступала против царизма с позиции общечеловеческого гуманизма (художники В. А. Серов, Б. М. Кустодиев, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, Д. Н. Кардовский, И. И. Бродский, И. Я. Билибин и другие).

Вторая группа, прежде всего журналы «Пулемет» и «Жало», поднималась до понимания классовых интересов пролетариата (художники И. М. Грабовский, М. М. Чемоданов и другие).

Рисунком, показательным для первой группы, была, например, карикатура Билибина «Осел в 1/20 натуральной величины» («Жупел», 1906, № 3). Мастер скопировал пышное декоративное обрамление с широко распространенного литографированного царского портрета, но вместо императора поместил в раму обыкновеннейшего ушастого осла.

Среди графических произведений, публиковавшихся в журналах «Пулемет» и «Жало», одним из лучших оказался также своеобразный портрет

«хозяина земли Русской», но на этот раз подлинного хозяина — пролетария. На обложке второго номера журнала «Пулемет» (1905) редакция воспроизвела композицию Грабовского «Его величество пролетариат все-русский».

Здесь всю плоскость листа занимает поясное изображение рабочего. Он внимательно смотрит на зрителя, скрестив руки на мощной груди. Уходящие вглубь дымящие трубы заводов безмолвно объясняют зрителю, на чем зиждется сила и уверенность героя в ожидающем его будущем.

Когда этот рисунок попал в руки Николая II, царь среди ночи вызвал во дворец министра П. Н. Дурново и, стуча кулаком по столу, кричал: «Вы знаете, что в России появилось новое величество?»

Общими моментами, сближавшими между собой графику той и другой группы журналов, являлось широкое применение символики и аллегорий. Оно обуславливалось не только цензурными рогатками. Символика и аллегория отличали даже бесцензурную графику, ибо они были характерными для восприятия революционных событий русской художественной интеллигенцией.

Политические рисунки и карикатура, отразившие все этапы первой русской революции, составили ее своеобразную изобразительную летопись. Последняя была дополнена и обогащена живописными произведениями, например, Сергея Васильевича Иванова (1864—1910).

Творчество С. В. Иванова. Ему довелось учиться в Московском училище живописи, ваяния и зодчества против желания семьи, в которой все определяло мнение отца — недалекого чиновника налогового управления. Завершив обучение в 1885 году, он уже вскоре выбрал собственную тему, доставившую художнику известность и избрание в члены Товарищества передвижников, — тему переселенчества — «В дороге. Смерть переселенца» (1899) и другие. Верный заветам своего учителя И. М. Прянишникова, молодой мастер, чтобы полнее овладеть материалом, сам исходил не одну сотню километров с переселенскими обозами, деля с ними все дорожные невзгоды. Только единственный раз живописец оставлял пределы России — для творческой поездки в 1894 году в Италию и Францию, но, рассчитывая провести за рубежом по меньшей мере год, уже через три месяца вернулся на родину. С 1900 года художника привлекали к преподавательской деятельности в Московском училище. Глубоко проникнув в жизнь народа, Иванов одним из первых увидел и отобразил в искусстве пробуждение крестьянских масс к борьбе против социальной несправедливости. Созданная им картина «Бунт в деревне» (1889) как бы обозначала его переход от бытового жанра к зарождавшемуся историко-революционному.

Правда, в начале XX века художник увлекся исторической тематикой — «Смута» (1900), «Приезд иностранцев в Москву XVII столетия» (1901), «Царь. XVI век», (1902), «Поход москвитян» (1903). (Это принесло ему звание академика живописи.) Однако нарастание общественного напряжения в канун событий 1905—1907 годов вернуло его к историко-революционному жанру. Обосновавшись с 1903 года на жительство под Москвой, он находился буквально в горниле революции и даже вступил в боевую дружину.



С. Иванов. Расстрел. 1905 г.

В рисунке «Митинг. 17 октября 1905 года» Иванов выразил в реакции персонажей понимание лживости царского манифеста, датированного этим же числом. Став свидетелем нападения на манифестантов, возвращавшихся с похорон Баумана, живописец начал писать композицию «Аудитория Московского университета, в ночь с 20 на 21 октября 1905 года превращенная в лазарет».

Художник задумал полотно, посвященное народному прощанию с Бауманом и выполнил к нему ряд этюдов. Он работал над картиной «Бег-

ство директора с фабрики во время стачки». Его рисунок тушью «Победили» (1905) и гравюры «У стенки», «Расстрел» запечатлели зверские расправы царских войск над населением охваченных движением городов, а эскиз маслом «Едут. Карательный отряд» — преддверие такой же расправы над крестьянами.

Этот своеобразный цикл как бы заключило полотно «Проводы заключенных», а лучшим среди них явилась картина «Расстрел» (1905). Она изображает часть пространства городской площади, на переднем плане которого лежит ничком убитый мужчина. В глубине, налево, виднеется окутанная пороховым дымом половина солдатской цепи, направо — конец шеренг демонстрации, начинающих где-то от переднего плана, за рамой картины.

Фрагментируя изображение, живописец ищет впечатления непосредственной жизненности трагедийной сцены, словно бы выхваченной кистью из молниеносно сменяющейся действительности. Ощущению, что залп прогремел лишь только что, способствует и обобщенная манера письма с ее кажущейся незаконченностью.

Неожиданный залп заставил демонстрацию податься назад, и площадь, точно пропасть, легла между колонной и солдатами. Нечеловеческое напряжение момента необычайно эмоционально, остро переживается зрителем благодаря форсированному звучанию освещенных резким солнечным светом разноцветных стен домов и жесткому угловатому силуэту их контуров.

Однако ни второй, ни третий залп уже не заставит отступить людей, вставших на путь борьбы. Художник позволяет это почувствовать убедительным композиционным приемом: линии огромных зданий заднего плана подхватывают и продолжают движение колонны, поэтому оно в картине превращается в непреодолимое.

Художественное отображение первой русской революции стало этапным событием творческой биографии Иванова.

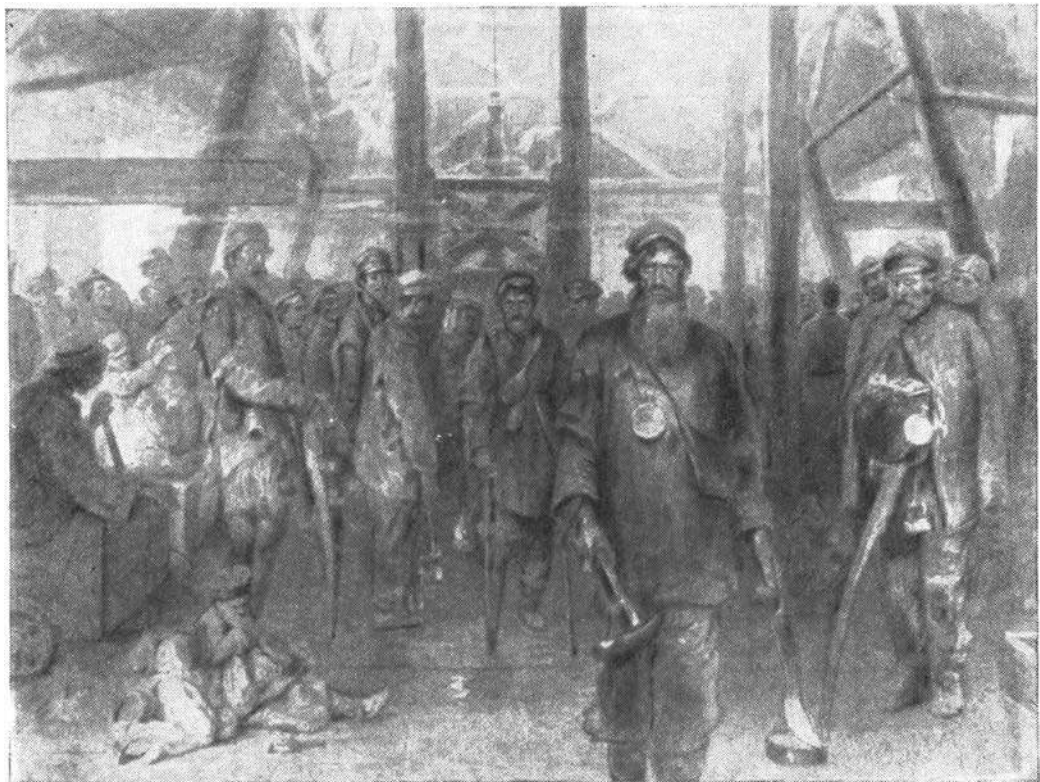
Воплощение памятных дней революции заняло важнейшее место и в художественной деятельности Николая Алексеевича Касаткина (1859—1930).

Творчество Н. А. Касаткина. Интерес к искусству у него пробудился под влиянием отца-литографа. В Московском училище он обучался у Перова и, завершив образование в 1883 году, первоначально успешно разрабатывал крестьянскую тематику, открывшую ему дорогу к избранию в 1891 году в члены Товарищества передвижных выставок.

Однако с девяностых годов содержание его произведений составили быт, труд и борьба российского пролетариата. Первой серьезной заявкой мастера на эту тему стала картина «Тяжело» (1892). В ней он показал молодого рабочего, получившего увечье на фабрике и, судя по свежим перевязкам, только что выписавшегося из больницы. В его облике читается, однако, не физическое страдание, а созревшая убежденность в необходимости бороться за свои права. Характерно, например, что один из членов Московской городской думы упрекнул С. Г. Морозова, купившего полотно



В. Касаткин. Тяжело. 1892 г.



Н. Касаткин. Углекопы. Смена, вариант.

В середине девяностых годов XIX века живописец последовательно экспонировал серию картин и этюдов из шахтерской жизни, центральное место среди которых заняла композиция «Углекопы. Смена» (1895). Художник в ней перешел от показа отдельных типов рабочих к показу их как массы, сплоченной индустриальным трудом в коллектив, живущий общими интересами и настроением. Мастер тем самым выявляет более высокие социальные качества рабочего класса по сравнению с крестьянством.

Для того чтобы построить подлинно массовую сцену, Касаткин изображает углекопов не за работой в штольне, где они неизбежно разбивались бы на группы, а в момент смены, встречи двух рабочих потоков.

Предутренний свет, проникающий в помещение через оконные проемы (на заднем плане), помогает живописцу углубить пространство и, следовательно, подчеркнуть заполненность людьми. В то же время освещение дальнего плана, как контражур, «рисует» силуэтом фигуры рабочих, не дает толпе слиться в сплошное бесформенное пятно.

Темный колорит, основанный на отношениях графитно-серых, синевато-черных и красновато-коричневых тонов, сообщает грозное величие рабочей массе. Оно раскрывается для зрителя не только чисто эмоционально, но и реально осязаемо в образе старшего шахтера отработавшей смены. Горняцкая лампочка, точно медаль, блестит у него на груди. В нем ощущается гордость за свою работу, столь необходимую обществу. Однако в его глазах с фосфорическим блеском белков на покрытом угольной пылью лице проглядывает немая угроза тем, кто превратил благородный труд завоевателя недр в каторгу.

А об этом обстоятельстве говорит и фигура идущего за старшим углекопом чахоточного инвалида на деревяшке и группа прикорнувших ребят, похожая на кучу тряпья: постоянно недосыпая, они заняли сзади всех свою очередь к клетке, чтобы немного подремать.

По свидетельству В. Д. Бонч-Бруевича, картину высоко оценивал В. И. Ленин, сказав: «Нам нужна правда жизни, — такая правда, как Касаткин изобразил ее в «Углекопах»¹.

Таким образом, художник пришел к эпохе первой русской революции зрелым, сложившимся мастером. В этом плане можно привести еще и те факты, что с 1894 года Касаткина включили в состав преподавателей Московского училища, ему было присвоено по настоянию художественной общественности высшее академическое почетное звание, систематически, примерно через каждые три года, он выезжал за границу, для того чтобы углубить знакомство с классикой и современным ему западноевропейским искусством.

В развернувшихся революционных событиях 1905—1907 годов Касаткин занял позицию свидетеля-гражданина, обязанного оставить потомству художественный документ великого времени. Его активность в этом направлении привела к тому, что за попытку сделать зарисовки с арестованных, доставляемых в Бутырскую тюрьму, живописца тоже подвергли аресту.

На XXXIII передвижную выставку, открывшуюся в конце февраля 1905 года, он представил «Тревожное» и «9 января», картины, являвшиеся вариантом одной темы и служившие откликом на «Кровавое воскресенье», только что потрясшее Россию. Автор изобразил жену рабочего, с нарастающей тревогой ожидающую мужа, направившегося с утра к Зимнему дворцу и до сих пор не возвратившегося, хотя надвигаются сумерки. (По распоряжению властей работы немедленно удалили из экспозиции.)

Бурные дни и ночи Москвы 1905 года Касаткин передал в эскизе «Утро похорон Баумана» (1905), в картине «Последний путь шпиона» (1905), воссоздающей эпизод героической обороны Пресни (дружинники конвоируют в штаб захваченного полицейского лазутчика). Касаткинский портретный этюд «Рабочий-боевик» (1905) навечно сохраняет для поколений живой облик одного из героев легендарных дружин Шмидтовской и Прохоровской фабрик. Акварель «Студент» (1905) рассказывает о бое-

¹ Бонч-Бруевич В. Д. Из моих воспоминаний. — «Рабис» 1934, № 1, с. 17.

вом настроении московской демократической молодежи. Полотно «Беззаветная жертва революции» (1905) с болью и гневом повествует о жестоких расправах карателей (мертвая девушка-курсистка, лежащая на снегу в глухом углу возле забора).

В том же 1905 году художник исполнил в жанре интерьера картину «После обыска», обличавшую погромные действия царской жандармерии, а в 1906 году многофигурную композицию «Атака завода работницами», основанную на конкретном случае из петербургской хроники, когда в ответ на локаут (массовое увольнение) заводские работницы пытались овладеть предприятием, чтобы добиться удовлетворения своих экономических требований.

Наконец, им было задумано, но осталось в стадии этюдов и эскизов произведение «Призыв к восстанию».

К откликам С. В. Иванова и Н. А. Касаткина на события революции 1905—1907 годов можно добавить «Девятое января 1905 года на Васильевском острове» В. Е. Маковского, «Вставай, подымайся» (1906), «Агитатор» (1907) оренбургского передвижника Л. В. Попова, «Красные похороны» (1906) И. И. Бродского, «Баррикада на Кудринской площади» (1905), «Пожар Пресни» (1905) В. Д. Поленова.

В области скульптуры отражение эпохи первой русской революции прежде всего связывается с именем Сергея Тимофеевича Коненкова (1874-1971).

Творчество С. Т. Коненкова. Ошутив в себе призвание к искусству, он, крестьянский сын, начинал с Московского училища, где им руководил С. М. Волнухин. За два года до выпуска Совет Училища рекомендовал командировать одаренного юношу в Германию, Францию и Италию за счет процентов с капитала, пожертвованного П. М. Третьяковым и предназначенного для ознакомления лучших учеников с музеями и памятниками Европы. После окончания Училища в 1898 году Коненков продолжил художественное образование в Академии (1899—1902).

Впервые внимание художественной общественности к мастеру привлекли произведения, отразившие революционные события. В дни Декабрьского вооруженного восстания в Москве молодой художник защищал баррикады, прикрывавшие подступы к рабочей Пресне. Он оставил память потомству об участниках героических классовых сражений в нескольких скульптурных творениях, первым среди которых был «Рабочий-боевик 1905 года Иван Чуркин» (1906).

Герой произведения сразу же воспринимается человеком-борцом, таким он, впрочем, являлся на самом деле, ибо сражался буквально до последнего патрона, а в заключительном бою Декабрьского вооруженного восстания — у так называемого Горбатого моста — получил ранение. Принужденный укрыться у родных в Спас-Деменском уезде, Чуркин и здесь не прекратил революционной деятельности, организуя мужицкую массу, и сам уничтожил полицейского урядника, руководившего в Спас-Деменске расправой над крестьянами.

Оставив необработанной всю нижнюю часть каменного блока, из которой вырубалось лицо рабочего, Коненков превратил ее в своеобразный



С. Коненков. Нике. 1906 г.

постамент, держащий крупную голову и поэтому заставляющий в силуэте, благодаря энергичной посадке, воочию ощущать непреклонность как ведущую черту характера модели.

Отказ от традиционной конструктивной схемы бюста, предельный лаконизм пластической формы свидетельствуют о том, что художник рано понял, что новые образы требуют и новых выразительных средств.

В том же 1906 году Коненков исполнил «Атеиста» (1906), портрет паровозного машиниста Дмитрия Добролюбова — страстного агитатора-анархиста. Зрители сразу же дали скульптуре другое название — «Мститель». Наконец, завершающей работой этого своеобразного цикла стала «Нике» (1906). Скульптор начал лепить ее непосредственно в декабрьские дни 1905 года. Ему позировала молодая ткачиха Трехгорной мануфактуры Таня Коняева, отважная разведчица и связная рабочей дружины. Позднее Коненков вспоминал: «Когда закончился затянувшийся до сумерек первый сеанс, я заметил, что лицо девушки, ставшей моделью «Нике», освещают трепетно вспыхивающие языки пламени: это поднявшийся ветер раздувал головешки превращенной в прах баррикады. Я работал как

одержимый: «Нике» — это мой вызов, моя вера в то, что революция в скором будущем победит»¹.

Как известно, «Нике» — имя античной богини Победы, но в произведении передан, конечно, чисто русский женский тип. Выделяющиеся скулы, пухлые девичьи щечки, нос «уточкой», чуть вывернутые губы — все это свидетельствует, что скульптор не искал черт классической красоты. Его привлекала духовная красота, и в своих поисках он добился выдающегося успеха.

Запрокинутая голова, напряженность нежной шеи сообщают образу какую-то страстную устремленность вперед, невольно напоминающую о том, что греки изображали Нике крылатой. И подлинно, в девичьем облике, воплощенном мастером, присутствует внутренняя окрыленность, лишь акцентированная выбранной им позой. Эта окрыленность искрится в открытом взоре, в улыбке, трепещущей на полуоткрытых губах, в особой лучезарности, определяемой просвечиванием мрамора и игрой светотени, вызванной тонкой ювелирной проработкой поверхности. «Нике» художественно убедительно выражала народные надежды на грядущее обновление жизни, даже несмотря на поражение вооруженного выступления.

Желание постигнуть глубинные истоки моральной стойкости народного характера привело скульптора в дальнейшем творчестве к обращению к фольклорной теме. Под его рукою как бы возродились образы славянской мифологии и устных преданий — «Лесовик» (1909), «Великосил» (1908), «Старичок-полевичок» (1910), «Еруслан Лазаревич» (1913) и т. д.

Эти работы выполнены в дереве. По существу, Коненков «открыл» его как материал для профессиональной скульптуры, разрабатывая в дереве и мотивы, не имевшие отношения к фольклору, — в основном мотивы обнаженного тела: «Обнаженная» (1912), «Крылатая» (1913), «Девушка с закинутыми руками» (1914) и другие. Художник показал, что высокие качества дерева как материала позволяют передать теплый тон человеческого тела, гибкое движение мускулатуры.

Разумеется, Коненков в совершенстве овладел и традиционными, освященными академиями мира материалами скульптурного творчества. В 1912 году им была даже предпринята специальная поездка в Грецию, на родину античного ваяния, канонизированного классицистами. Непосредственно в предоктябрьский период мастера избрали в действительные члены Академии художеств.

Период общенародного подъема и классовой борьбы начала XX века во многом определил творческую судьбу и другого скульптора — Анны Семеновны Голубкиной (1864—1927).

Творчество А. С. Голубкиной. Однокашница Коненкова по Московскому училищу, дочь огородницы из Зарайска, Рязанской губернии, она, несмотря на все трудности, связанные в то время с получением профессионального образования для женщины, занималась, после трехлетнего пребывания в Училище, и в Академии художеств (около года, на правах вольнослушательницы). Затем Голубкина совершила две зарубежные

поездки, во второй из которых ее учителем стал выдающийся французский скульптор Огюст Роден.

Уже сама личность Голубкиной производила настолько сильное впечатление на окружающих, что В. Е. Маковский, знавший ее как профессор по студенческой среде Училища, воспроизвел художницу в картине «Вечеринка», посвященной молодежи девятых годов, в образе девушки в черном платье, сидящей вблизи дверей.

Творчество Голубкиной начального периода было пронизано стремлением передать дух эпохи колоссальных классовых битв. Еще до Коненкова впервые в русской скульптуре она воплотила облик пролетария, исполнив бюсты «Железный» (1897), «Рабочий» (1901), а в 1904 году вылепила горьковскую «Старуху Изергиль», воздав тем самым дань уважения писателю-буревестнику. Годом раньше появилось ее наиболее фундаментальное творение «Идущий» (1903), призванное выразить представление мастера о пробуждении к борьбе рабочего класса.

Голубкина использовала тип обнаженной статуи. Такое решение было связано с тем, что мастер хотела подчеркнуть аллегорический смысл произведения. Как известно, еще античное искусство выдвинуло художественное представление об обнаженности скульптурной фигуры как одним из условий, позволяющих зрительно острее уловить символику образа.

Герой, воплощенный Голубкиной, как бы не идет, а движется, тяжело ступая. Его опущенные при ходьбе, но раздвинутые в стороны руки зрительно как бы расширяют площадь этого натиска, которому ничто не может преградить избранный путь.

Работа с обнаженной натурой широко практиковалась в официальной академической школе. Но представители академизма пытались выдать заурядные штудии, выполненные в порядке профессионального упражнения, за тематическую скульптуру, присваивая своим «созданиям» претенциозные красивые наименования («Атрей», «Наяда» и т. д.). Голубкина дала статуе будничное, а в то же время многозначительное название.

Далее художнице было ясно, что заглаженность поверхности, свойственная академическому вааянию, где она якобы выявляла высшую степень технической законченности, превращала скульптуру в подобие натуралистического слепка, в муляж. Голубкина смело обратилась к новым художественным приемам, введенным импрессионизмом. Требуя запечатлеть изменчивость природы, импрессионисты культивировали в области скульптуры бугристую, напряженную лепку, словно передающую трепет живой плоти.

Новые художественные приемы помогли Голубкиной соединить в образе символику с реально ощутимым жизненным началом.

Голубкина приняла активнейшее участие в событиях первой русской революции. Она проявила подлинное бесстрашие во время стычек с полицией и казаками; в дни вооруженного восстания у художницы на дому разместился госпиталь для раненых дружинников.

По просьбе Московского комитета РСДРП (б) ею был создан первый в истории русского искусства скульптурный портрет Карла Маркса. С него сняли гипсовые копии и вручали их тем, кто помогал партии.

Голубкину дважды подвергали аресту. Суд приговорил ее, в то время уже известного скульптора (тогда ей было 42 года), к заключению в крепость.

Выйдя из тюрьмы, она продолжила творческую деятельность, на которой не могли не сказаться годы реакции, наступившие после подавления революции. Случалось, что в ее произведениях пробивались настроения болезненности, надлома. Тем не менее Голубкина сохраняла за собой положение одного из ведущих русских ваятелей начала XX века, в особенности в области портретного жанра, где она стала автором ряда значительных работ, в их числе портретов писателей А. М. Ремизова (1911), А. Н. Толстого (1911) и Е. П. Носовой (1912).

Скульптура конца XIX — начала XX века. Выдвинув такие творческие личности, как Коненков и Голубкина, русская скульптура конца XIX — начала XX века обнаружила серьезные сдвиги по отношению к положению, сложившемуся в ней во второй половине XIX столетия. Поэтому наряду с вышеупомянутыми мастерами надо отметить еще и другие имена. Например, П. П. Трубецкой завоевал себе известность даже раньше, нежели Коненков или Голубкина. Он сформировался под воздействием импрессионизма, сумев взять лучшее из завоеванного этим течением. Создавая, как правило, небольшие, в значительной части портретные статуэтки, скульптор зорко фиксировал в них жизненно-специфическую для модели, в то же время как бы случайную позу. «Живописная» лепка позволяла ему выражать натуру позировавших людей не только в движении линии силуэта, но и трепетной «вибрации» ткани и складок одежды. Широкою известность приобрели его портреты Л. Н. Толстого 1899—1900 годов (бюст писателя и его фигура на лошади). Художественная удача сопутствовала Трубецкому и при выполнении крупного монументального заказа — конного памятника Александру III, установленного в Петербурге в 1909 году. Честное следование объективной правде привело мастера к образу, воплотившему в себе мракобесие, тупость и давящую силу самодержавия. Грузный бронзовый император, похожий на ординарного городского, получил в народе наименование «Пугала».

Активно, но в меняющейся манере выступал Н. А. Андреев. Выбрав вначале бытовой жанр, позднее — портретный, он то прибегал к стилизации, то использовал импрессионистические приемы. Некоторую дань мастер отдал и модерну. Одаренность и эрудированность позволили Андрееву выдвинуться в число ведущих скульпторов. Он стал членом Товарищества передвижных выставок; ему позировали видные представители русской культуры — Л. Н. Толстой, В. Е. Маковский и другие. Художник сблизился с коллективом МХТа и постепенно создал галерею графических портретов корифеев этого театра. Ему принадлежит и самый, пожалуй, художественно своеобразный из монументов, сооруженных в России начала XX века, — памятник Н. В. Гоголю для Москвы (1909).

Художник изобразил не только писателя, но и галерею гоголевских образов (в рельефе, опоясавшем постамент). Почти каждый из них был проработан с привлечением натурального материала. Например, для Бобчинского из комедии «Ревизор» скульптор лепил маску с актера МХТа

И. М. Москвина, выдающегося исполнителя этой роли на русской сцене. Для Тараса Бульбы позировал писатель-журналист В. А. Гиляровский.

Скульптор запечатлел Гоголя в том состоянии, в каком он находился в конце жизненного пути, переживая духовный разлад. Тягостность жизненной и общественной обстановки, вызвавшей эту драму и словно бы незримо вдавившей изображенного человека в кресло, выразительно выявляет себя в нарочито художественно не расчлененной композиции фигуры. Вблизи же монумента «живописная» лепка, порождающая игру света и тени, дает зрителю возможность особенно остро ощутить мучительность внутренней борьбы, проходящей в душе писателя.

Скромный, но по-своему впечатляющий памятник первопечатнику Ивану Федорову для Москвы выполнил в 1909 году С. М. Волнухин, более известный как педагог.

Представитель академического направления Р. Р. Бах, неожиданно вырвавшись из плена консервативных традиций, создал своеобразный, «садово-парковый» памятник А. С. Пушкину (1899) для Царского села (ныне г. Пушкин). Скульптор представил поэта в его лицейскую пору сидящим на садовой скамье под сенью деревьев, быть может слышавших первые пушкинские строфы.

Заключая краткий обзор русской скульптуры конца XIX — начала XX века, надо отметить, что она в меньшей степени, нежели живопись, испытала воздействие крайних течений, связанных с общим кризисом духовной культуры буржуазного общества.

Художественные направления накануне 1917 года. Как правило, первоначально именно в живописи заявляли о себе различного рода новые художественные течения, число которых возрастало по мере приближения к революционному перевороту 1917 года. Так, еще в 1907 году сложилось общество «Голубая роза» (В. Д. и Н. Д. Милиоти, С. Ю. Судейкин, П. В. Кузнецов, М. С. Сарьян и другие). Его наименование было связано с образом цветка-символа из произведения немецкого романтика Новалиса «Генрих фон Офтерзингер» (цветок, поискам которого посвящает свою жизнь рыцарь, герой романа, заставлял своим ароматом забывать о будничной, прозаической действительности). Такое название уже само по себе обнаруживает определенную близость установок новой группировки к программе «Мира искусств». Но в отличие от «мирискусников» художественная изощренность «голуборозовцев» находила для себя пищу в области примитива. Другой характерной чертой служили поиски метафорического цвета, употребление его в некоем переносном смысловом значении. Наконец, воздавалась дань ориентализму, т. е. обращению к философии и искусству Востока в поисках ответов на животрепещущие вопросы современной жизни.

Творческие установки «голуборозовцев» определили намного большую манерность, чем в творениях «мирискусников». Правда, нельзя не отметить декоративного чутья, присущего П. В. Кузнецову. Затем следует особо выделить М. С. Сарьяна, в пору формирования целиком принадлежавшего русскому изобразительному искусству. Этому художнику оказалась близкой тема Востока. В турецких и египетских циклах ему удалось

передать экзотичность природы и быта восточных стран, свойственную им, по мнению человека, воспитанного на европейской культуре.

В 1910 году возникла группировка «Бубновый валет», в которую вошли П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. В. Лентулов, А. В. Куприн и некоторые другие. Название организации было взято из жаргона. Оно обозначало каторжника-уголовника, которому нашивали сзади на одежду кусок кумачовой материи в форме бубнового туза, чтобы в случае побега погоня могла бы не выпускать из поля зрения беглеца. Этим названием молодые художники хотели сразу же выразить свою оппозицию по отношению к буржуазному обществу. Что же касается их творческой практики, то она опиралась на принципы кубизма, возникшего во Франции в 1908 году. В противовес орнаментальности, которая, чем дальше, тем больше накладывала печать на модерн по мере его освоения представителями салонного искусства, кубисты потребовали подчеркивать осязательную предметность окружающей действительности. В своих произведениях, в основном пейзажах и натюрмортах, они акцентировали геометрическую основу, лежащую в конструкции любого природного тела, — куб, пирамиду, шар. Правда, у «бубновалетцев» в меньшей степени выступала схематизация видимых форм. Ими все же руководила искренняя любовь к вещественной плоти материального мира.

В 1912 году из состава «Бубнового валаета» выделилась группа художников, сплотившихся вокруг М. Ф. Ларионова и Н. С. Гончаровой. Ее выставки с неожиданными названиями — «Ослиный хвост», «Трамвай «В», «0,10» — культивировали искусство, якобы способное своей наивной чистотой противостоять конфликтности века. Ларионов, Гончарова и их последователи призывали учиться у произведений, не отягощенных сложными мировоззренческими установками и профессиональным опытом (имея в виду эпоху раннего средневековья, народный лубок, детский рисунок).

При всех благих намерениях этих живописцев их поиски сливались с зарождавшимся на Западе дадаизмом (от французского «дада», детского названия одной из игрушек). Последний же в конце концов утвердил заборные каракули на правах эстетического мерила, якобы наиболее полно проникнутого детского непосредственным восприятием действительности.

Творчество М. З. Шагала предварило появление сюрреализма, прокламировавшего необходимость заменить в искусстве реальный мир некоей сверхреальностью и предложившего таковой считать ассоциации и образы, возникающие в сновидениях.

Наконец, в деятельности В. В. Кандинского и К. С. Малевича заявило о себе «беспредметничество» (будущий абстракционизм), имевшее истоки во Франции накануне первой мировой войны. «Беспредметники» вообще отказались от передачи чего-либо хоть приблизительно схожего с реальным миром, окружающим человека, а также от запечатления облика самого человека. Они объявляли в качестве высшей цели искусства выражение внутреннего «я» художника-творца. Это самовыражение могло якобы происходить в процессе не контролируемого разумом

на холст произвольные линии и бесформенные пятна, или столь же стихийно, поддаваясь толчкам эмоционального порыва, произвольно компоновал объемы в скульптуре.

«Беспредметники», по сути, обрекали искусство на самоуничтожение.

Марксистская критика в борьбе за социалистическое искусство.

Большевистская партия и марксистская критика со всей остротой поднимали вопросы борьбы за новое, понятное народу и выражающее социалистические идеалы искусство. Статьи Г. В. Плеханова, например «Пролетарское движение и буржуазное искусство», разоблачали буржуазную культуру эпохи империализма. А. В. Луначарский в работе «Задачи социал-демократического художественного творчества» отметил рождение писателей, выходцев из пролетариата, видя в их работах ростки социалистической литературы. Он считал, что под их влиянием художественная интеллигенция и в других видах искусства придет к созданию произведений, утверждающих пролетарскую идеологию.

Газета «Правда», созданная в годы общественного подъема в канун первой мировой войны, уделяла неизменное внимание проблемам искусства и литературы. Ее редакция указывала на те возможности, которые открывало для прогрессивного искусства новое проявление революционной активности масс, наступившее после реакции 1907 — 1910 годов. 6 января 1913 года в «Заметках об искусстве» газета писала: «Снова закипает жизнь в народных низах, и слышнее раздается голос недовольства и протеста против сдавившего всех уклада жизни. Проясняется сознание народных масс. Рабочий класс — в первых рядах демократии, в ее борьбе за человеческие права... Здесь широкое поле деятельности вдумчивого, любящего жизнь и преданного искусству художника».

Выдающаяся работа В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905) заложила прочный теоретический фундамент для нового, социалистического искусства. Опубликованная в разгар классовой борьбы статья потребовала от мастеров культуры сделать свой выбор.

Свое понимание свободы художественного творчества В. И. Ленин сформулировал, характеризуя литературу будущего: «Это будет свободная литература потому, что не корысть и не карьера, а идеи социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность»¹.

В. И. Ленин призвал деятелей искусства к партийности творчества, понимая под этим открытую связь с революционной борьбой партии рабочего класса, осознанное стремление художника отдать свой талант торжеству идей социализма.

Выдвинутая В. И. Лениным идея партийности легла в основу развития искусства социалистического реализма, широкую дорогу которому открыла Великая Октябрьская социалистическая революция.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 12, с. 104.

РАЗДЕЛ VI

СОВЕТСКОЕ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО

Глава первая

ИСКУССТВО 1917—1920 ГОДОВ

Советское изобразительное искусство явилось детищем Великой Октябрьской социалистической революции и наследником всего лучшего из накопленного в мировой и национальной художественной сокровищнице. Ему выпала доля формироваться в сложнейших условиях гражданской войны, иностранной военной интервенции и хозяйственной разрухи. Однако, поднимаясь к жизни с новым общественным строем, оно с первых же дней располагало исторической перспективой — социализм из научного предвидения марксизма становился реальностью. «Два мира — две системы», это кристаллизовавшееся положение относилось и к сфере культуры. В условиях господства политической формы среди других форм общественного сознания тем видом искусства, которое с наибольшей полнотой по сравнению с другими могло бы выражать требования наступавшего времени, предстояло стать искусству, непосредственно рожденному жизнью современной эпохи, — искусству кино. В. И. Ленин говорил: «...Из всех искусств для нас важнейшим является кино», хотя процитированные слова прозвучали существенно еще на заре кинематографии¹.

Кино рождалось на основе достижений «традиционных» искусств — литературы, театра и изобразительного искусства. Причем живопись и графика приняли наиболее активное участие в художественной подготовке кинематографа. Здесь следует вспомнить характерное для передвижников (в первую очередь для И. Е. Репина и В. И. Сурикова) «хоровое начало», стремление к массовым сценам с широким охватом участвующих персонажей. А если обратиться к западноевропейскому изобразительному искусству, то необходимо учесть такие явления, как раскрытие импрессионизмом художественных законов подвижности и взаимопроникновения света и тени (в частности, в творчестве Клода Моне), метко

¹ Цит. по кн.: Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. Изд. 2-е. М., 1973, с. 164.

схваченные таким мастером-импрессионистом, как Эдгар Дега, остро характерные профессиональные движения наездников и балерин, наконец, «изорассказ» в графике крупнейшего деятеля критического реализма Оноре Домье, дающий сюжетное развертывание во времени, построенное на зрительно воспринимаемых изменяющихся, подвижных образах.

Активное участие в художественной подготовке рождения кинематографа — доминирующего вида искусства эпохи, несомненно, сказалось и на развитии изобразительного искусства (например, агитационно-политического плаката времени гражданской войны).

Первые мероприятия Советской власти в области художественной культуры. Среди первых мероприятий Советской власти в области изобразительного искусства была реорганизация художественного образования на демократических началах. В 1918 году на базе упраздненного Высшего художественного училища при императорской Академии художеств возникли Государственные свободные художественные мастерские в Петрограде, переименованные в 1921 году во Вхутемас (Высшие художественно-технические мастерские). Аналогичные преобразования произошли в Москве, где на базе Строгановского художественно-промышленного училища и Московского училища живописи, ваяния и зодчества были созданы соответственно Первые и Вторые Государственные Свободные художественные мастерские. В результате их слияния образовался Московский Вхутемас (с 1926/27 учебного года — Вхутеин). В этих учебных заведениях значительно расширился социальный состав учащихся за счет молодежи, принятой по путевкам и рекомендациям комсомола, армейских политотделов, фабрично-заводских комитетов. Чуть ли не все будущие студенты, представляющие рабочую прослойку в традиционно сложившейся художественной среде, прошли предварительную подготовку на рабфаке искусств.

Открывались многочисленные художественные школы-студии. В Москве, например, в 1918 году в них обучалось около 6 тысяч человек, занимавшихся без отрыва от производства.

В 1918 году исполком горсовета Петрограда — города «колыбели революции» — подарил для кабинета В. И. Ленина в Кремле портрет Карла Маркса. Его написал самодетальный живописец рабочий П. Г. Лотарев. Быть может, есть символичность в том, что кабинет главы первого в мире рабоче-крестьянского правительства украсило изображение провозвестника грядущей победы пролетариата, исполненное кистью рабочего, получившего только после социалистической революции возможность посвящать себя искусству, духовному обогащению.

Студиями руководили опытные художники, включившиеся в осуществление культурной революции, которая требовала сплочения всех наличных творческих сил страны. Среди мастеров, откликнувшихся на призыв большевиков сотрудничать с Советской властью, был и семидесятилетний В. Д. Поленов.

Еще в 1915 году по его проекту и частично на его средства в Пресненском районе Москвы построили и открыли Дом театрального просвещения (впоследствии получил название Дома народного творчества

им. Н. К. Крупской) для оказания помощи заводским самодеятельным театральным коллективам. По-настоящему он смог оправдать смысл своего существования лишь после революции. Широким потоком сюда устремились за методическими советами руководители фабричных театральных кружков.

Усадьба «Борок» на Оке, где живописец прожил оставшиеся десять лет жизни, превратилась в очаг сельской театральной самодеятельности ¹. Престарелый мастер не только консультировал действовавшие в округе театральные кружки, но и собственноручно готовил для них декорации, бутафорию.

Н. А. Касаткин стал художником-инструктором отдела народного образования Сокольнического районного Совета Москвы. По его эскизам и при его непосредственном участии оформляли район в дни революционных торжеств. Он сформировал и возглавил районную художественную студию для рабочих, причем добился образования при ней музея искусства мастеров, вышедших из народа: А. Е. Архипова, С. Т. Коненкова и других. Одновременно Касаткин заведовал художественной студией на биостанции имени К. А. Тимирязева и преподавал рисование в так называемой Лесной школе и на учительских курсах.

Примеру Поленова и Касаткина следовали и другие, но вовлечение представителей старой художественной интеллигенции в строительство социалистической культуры сопровождалось серьезными трудностями. Их мировоззрение и творчество сложилось в условиях прежнего социального строя. Поэтому значительная часть мастеров проявляла колебания и растерянность. Между тем леноваторы, а то и просто путаники, рядившиеся в ультрареволюционные одежды, пытались повести за собой художественную общечеловечность.

Важнейшее значение имели в этой сложной обстановке декреты правительства и решения партии в области литературы и искусства, и в первую очередь ленинский план монументальной пропаганды.

Ленинский план монументальной пропаганды. В период военной передышки, полученной в связи с подписанием Брестского мира, весной 1918 года Ленин вызвал в Кремль А. В. Луначарского, исполнявшего должность народного комиссара по просвещению. В беседе, состоявшейся между ними, Владимир Ильич предложил программу работ по формированию и развитию советского изобразительного искусства как средства воспитания масс, начав с монументального искусства, и прежде всего с искусства скульптуры. Он сказал Луначарскому: «Ставьте как можно скорее, хотя бы пока в непрочном материале, возможно больше памятников великим революционерам и тем мыслителям, поэтам, которых не хотела чтить буржуазия за свободу их мысли и прямоту их чувства. Пусть изваяния предшественников революции послужат краеугольным камнем в здании трудовой социалистической культуры» ². Таким образом, план монументальной пропаганды, призванный выполнять политические зада-

¹ В 1939 году усадьба была объявлена мемориальным музеем.

² Луначарский А. В. Статьи о литературе. М., 1957, с. 137.

чи Советского государства, предусматривал преемственную связь между высшими достижениями культуры прошлого и новой, социалистической культурой, учитывающей предшествующие духовные завоевания человечества.

План монументальной пропаганды, или «Декрет Совета народных комиссаров о снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической революции», был подписан В. И. Лениным 12 апреля 1918 года. Ныне по этой дате ежегодно отмечается традиционный День художника и открывается Неделя изобразительного искусства.

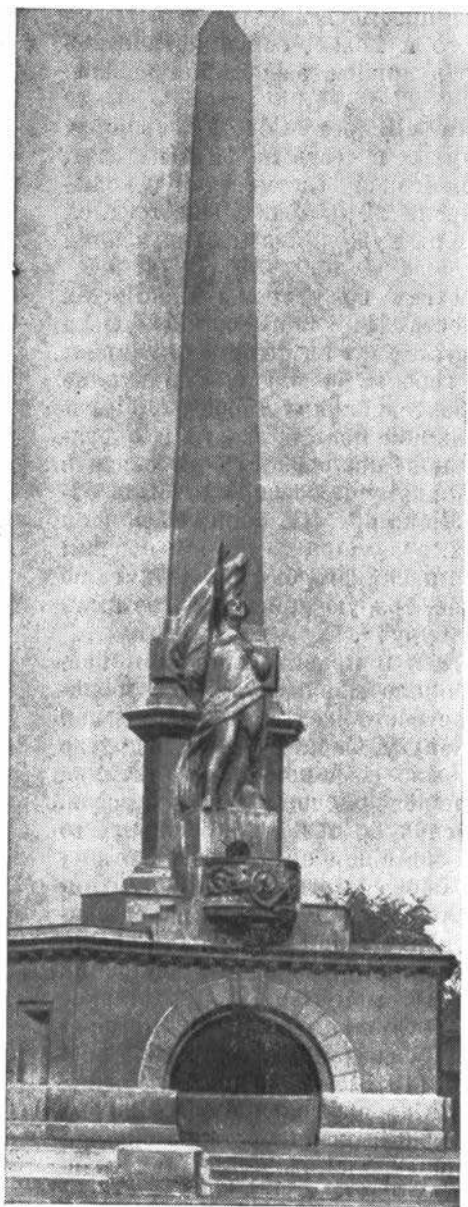
Декрет встретил открытое противодействие со стороны некоторых сотрудников отдела изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения; в частности, Н. Н. Пунин в статье «О памятниках» заявил: «Сама идея ставить памятники великим героям революции не вполне коммунистическая идея. Героев нет, тем более великих героев»¹. Луначарский же первоначально не проявил должной настойчивости и оперативности в реализации плана монументальной пропаганды. В связи с этим 18 сентября 1918 года в Петроград наркому просвещения была отправлена телеграмма за подписью В. И. Ленина: «Сегодня выслушал доклад Виноградова о бюстах и памятниках, возмущен до глубины души; месяцами ничего не делается; до сих пор ни единого бюста... Объявляю выговор за преступное и халатное отношение, требую присылки мне имен всех ответственных лиц для предания их суду»².

Решительные меры, предпринятые партией и правительством, привели к тому, что работы по осуществлению плана монументальной пропаганды вскоре охватили всю территорию, где восторжествовала Советская власть: Москву, Петроград, Минск, Киев, Калугу, Саратов, Омск и другие города. В общей сложности по 1922 год было создано 183 памятника (частично в виде проектов), а также большое число памятных досок. Среди наиболее удавшихся произведений следует назвать прежде всего исполненные Н. А. Андреевым статую Свободы для обелиска Конституции, сооруженного в 1918 году на площади перед Моссоветом³; памятники А. И. Герцену и Н. П. Огареву, установленные в 1922 году перед зданием Московского университета; затем принадлежавший В. А. Синайскому скульптурный бюст деятеля международного рабочего движения Фердинанда Лассалья для Петрограда (1918); монумент Карла Маркса работы А. Т. Матвеева, воздвигнутый перед Смольным (1918); мемориальную доску борцам Октябрьской революции, созданную С. Т. Коненковым и укрепленную на Кремлевской стене (1918). Даже одно перечисление этих авторских имен показывает, что в осуществление задач плана монументальной пропаганды включился широкий отряд мастеров скульптуры, как имевших известность, так и молодых, лишь начинавших твор-

¹ «Искусство коммуны», 1919, № 4.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е, т. 50, с. 182.

³ В 1937 году при реконструкции улицы Горького обелиск был перенесен в Музей Академии архитектуры СССР.



Д. Осипов, Н. Андреев. Обелиск в честь Первой советской конституции. Москва. 1918—1919 гг.

ческую жизнь. (Причем к упомянутым надо добавить будущих видных представителей советского искусства: И. Д. Шадра, В. И. Мухину, С. Д. Меркурова, С. Д. Лебедеву, М. Г. Манизера). К сожалению, многое из того, что было выполнено в данный период, до нас не дошло, так как памятники делались по преимуществу из недолговечных материалов.

Параллельно с осуществлением плана монументальной пропаганды проходила масштабная работа по художественному оформлению улиц и площадей, массовых торжеств и праздничных демонстраций, агитпоездов и т. д. О широком размахе пропагандистского дела говорит хотя бы тот факт, что в украшении Петрограда к первой годовщине Октябрьской революции приняли участие более ста семидесяти художников. Следует отметить как примечательное явление в истории социалистической художественной культуры, что массовая оформительская работа дала мощный толчок к развитию монументальной и станковой живописи, вдохновлявшихся боевым революционным содержанием праздничных манифестаций, лозунгов-призывов, агитационных панно.

Агитационный политический плакат. Выдающуюся роль в осуществлении поставленных В. И. Лениным задач служения искусства революции сыграло зародившееся советское графическое искусство. Партия нашла и развила такую форму массовой наглядной изобразительной агитации, как агитационный политический плакат.

Как разновидность художественной графики агитационный плакат XX века ведет свое происхождение из нескольких источников — народного лубка, рекламы, афиши и политического рисунка эпохи первой русской революции 1905—1907 годов. В период

гражданской войны и иностранной интервенции он, наконец, полностью отпочковался от них.

Для плаката характерна броская наглядность образа, оперативность отклика, общедоступность содержания, немаловажная для страны, где подавляющая часть населения была неграмотной, наконец, массовость, достигаемая тиражированием. Перевозка плакатной продукции приравнялась к перевозке военных грузов. На плакатах вводился гриф: «Всякий, срывающий этот плакат или заклеивающий его афишей, совершает контрреволюционное дело».

Первые советские плакаты несли печать аллегорически-символического отображения революции и еще равнялись на увеличенный журнальный рисунок. Таков, например, плакат Б. В. Зворыкина «Борьба красного рыцаря с темной силой» (1918). Художник изобразил рабочего, сражающегося с молотом в руках против двух врагов. Один из них облачен в древнерусский богатырский воинский убор, и его белый конь уже повержен наземь. Это — олицетворение внутренней контрреволюции, белогвардейщины. Она терпит поражение, но на помощь ей прискакал второй недруг — рыцарь, закованный в латы, символизирующий интервенцию.

Произведению не хватает конкретной определенности, необходимой для политической агитации. Форма отягощена натуралистически трактованными деталями (например, бросается в глаза богатая орнаментика чепрака коня «белого» богатыря) и т. д.

Преодолеть элементы, мешающие плакату стать творчески оригинальным художественным произведением, требовалось от всех советских плакатистов-зачинателей. Ведущими среди них были В. Н. Дени, М. М. Черемных и В. В. Маяковский, Д. С. Моор.

В. Н. Денисов, принявший псевдоним Дени, долго сохранял в своем творчестве связь с народным лубком и политическим рисунком эпохи первой русской революции. В выполненных им работах сильно сказывалось повествовательное начало. Однако оно сочеталось с умением оперировать точным и определенным фактом, политически правильно и сатирически остро раскрывать смысл тех или иных общественных явлений. Очень часто плакаты Дени сопровождались стихотворными текстами Демьяна Бедного. К числу наиболее типичных для этого художника плакатных произведений периода гражданской войны относятся «Учредительное собрание» (1919), «Или смерть капиталу, или смерть под пятой капитала!» (1919), «На могиле контрреволюции» (1920).

М. М. Черемных и В. В. Маяковский выработали собственную форму плакатной продукции, известную под названием «Окон сатиры Роста» (Российского телеграфного агентства). «Окна...» содержали по несколько рисунков-кадров, последовательно раскрывавших поставленную тему. Здесь, несомненно, сказалось воздействие кинематографа. Свое наименование «окна» эти плакаты получили в связи с тем, что их выставляли, как правило, в пустовавших витринах магазинов. Немедленно откликаясь на каждое важное для страны сообщение, «Окна сатиры Роста» превратились в образное дополнение к газете. Маяковский рассказывал: «От нас



БОРЬБА КРАСНОГО РЫЦАРЯ С ТЕМНОЙ СИЛОЮ.

*Б. Зворыкин. Борьба красного рыцаря с темной силою.
1918 г.*

требовалась машинная быстрота, бывало, телеграфное сообщение о фронтовой победе через сорок минут — час уже висело на улице красочным плакатом. «Красочным» сказано чересчур шикарно, красок почти не было, брали любую, чуть размешивая на слюне. Этого темпа, этой быстроты требовал характер работы, и от этой быстроты вывешивания вестей об опасности или о победе зависело количество новых бойцов»¹.

Выполнявшиеся от руки, с помощью вырезных трафаретов, «Окна сатиры Роста» в силу своей специфики заставляли художника искать предельной обобщенности формы, броскости цветового пятна, свойственных именно искусству плаката. Надписи в «Окнах сатиры Роста» в силу опять-таки использования трафарета органически сливались в изобразительном отношении с рисунком, что также отвечало законам плаката. Выходившие первоначально лишь в Москве (с осени 1919 года) и отсюда транспортировавшиеся в другие города, «Окна сатиры Роста» с 1920 года стали выпускаться местными художниками Петрограда, Саратова, Ростова-на-Дону, а также Украины и Закавказья.

Основные принципы искусства плаката получили законченное и цельное выражение в творчестве Дмитрия Стахиевича Орлова (1883 — 1946), известного под псевдонимом Моор².

Творчество Д. С. Моора. Художника в нем пробудили события первой русской революции 1905—1907 годов. Будучи студентом юридического факультета Московского университета, он участвовал в баррикадных боях Декабрьского вооруженного восстания 1905 года; сблизился с рабочими-большевиками, что привело к работе в подпольной типографии и возбудило интерес к газетной и журнальной графике. В 1906 году ему удалось опубликовать первый сатирический рисунок и постепенно пробиться на страницы прессы.

В советское время Моор многое сделал в области журнальной и книжной графики, но его главный вклад обозначен в искусстве плаката эпохи гражданской войны. Правда, первые заявки художника — произведения 1919 года: «Смерть мировому капиталу!», «Петроград не отдадим!», «Враг у ворот» — отличались замысловатой аллегоричностью, несли на себе влияние журнальной графики.

Творчески оригинальные формы были найдены Моором в знаменитом «Ты записался добровольцем?» (1920). Созданный в творческом порыве всего лишь за одну ночь, этот плакат как бы подытожил предшествующий опыт не только самого автора, но и целой группы мастеров.

С плаката смотрит в упор красноармеец-доброволец. Указательный палец его правой руки направлен прямо на смотрящего. Крупноплановое кадрированное изображение, взятое из арсенала художественных средств кино, обведенное резкой контурной линией, звучит громогласным призывом встать на защиту завоеваний революции, которые олицетворяют корпус и дымящие трубы заводов, ставшие достоянием народа.

¹ Маяковский В. В. Грозный смех. М., 1929, с. XII—XIII.

² Имя одного из героев романтической драмы Фридриха Шиллера «Разбойники».

Приподнятый тон произведения определяется до предела лаконичной колористической гаммой. В ней участвуют только три цвета — красный, черный и белый цвет бумажного листа. Причем, в силу того что художник, применив чисто плакатный принцип, дал условным красным цветом гимнастерку и буденовку, именно этот тон господствует в колорите, а с ним в представлении народа связано все прогрессивное, утверждающее, революционное.

Наконец, очень важно то, что изображение на плакате не смотрится отдельно от надписи-призыва. Последняя воспринимается изобразительно, ибо она и в начертании, и в цвете органически связана с фигурой и ее фоном. Это делает призывающее обращение к зрителю особенно действенным.

Свидетельства современников показывают, что мобилизующая роль творения Моора была исключительно велика. Для потомства же оно настолько слилось с эпохой, что неоднократно воспроизводилось в картинах, посвященных первым годам Советской власти, в том числе в известном полотне «Выступление В. И. Ленина на III съезде комсомола» (1950), выполненном бригадой молодых живописцев под руководством Б. В. Иогансона.

Творческие находки в работе над произведением «Ты записался добровольцем?» Моор закрепил в плакатах «Красный подарок белому пану» (1920), «Врангель еще жив... Добей его без пощады!» (1920) и, наконец, «Помоги!» (1921).



Агитационный политический плакат эпохи гражданской войны сконцентрировал в себе высшие достижения советского изобразительного искусства рассматриваемого периода. Именно в области плаката оно раньше, чем в каком-либо ином виде творчества, выявило в законченной художественной форме перед всем миром черты нового творческого метода — «социалистического реализма, основанного на принципах партийности и народности», в котором «смелое новаторство в художественном изображении жизни сочетается с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры»¹.

¹ Программа КПСС. М., 1974, с. 131.

ИСКУССТВО ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ

Двадцатые годы были временем восстановления народного хозяйства и последующей борьбы за создание фундамента социализма в нашей стране. Первая половина этого десятилетия характеризовалась сложной внутренней и международной обстановкой. Оживление капиталистических элементов в период нэпа, яростные выступления фракционных группировок против ленинской линии партии, сохранявшаяся опасность военного нападения со стороны империалистических держав порождали серьезные трудности в строительстве социалистической культуры.

Постановление ЦК КПСС (б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 года указывало на требование, выдвинутое историей перед деятелями формирующейся социалистической культуры,— занять ведущие позиции в художественном творчестве. Путь к этому партия усматривала в развитии высокоидейного реалистического искусства, понятного и близкого миллионам. Резолюция призвала «к широкому охвату явлений действительности во всей их сложности; не замыкаться в рамках одного завода; быть литературой не цеха, а борющегося великого класса...»¹.

В области изобразительного искусства данные установки стали во многом программой деятельности образованной в 1922 году Ассоциации художников революционной России (АХРР).

Ассоциация художников революционной России. Идея создания АХРР зародилась на диспуте о реализме, проведенном накануне открытия XLVII выставки Товарищества передвижников (1922). Инициаторы образования АХРР исходили из того, что реализм прежнего искусства, в том числе и критический реализм передвижников, соответствовал определенным историческим условиям. В силу их коренного изменения искусство нуждалось в реализме нового типа, названного в Декларации АХРР «стилем героического реализма».

Однако ахрровцы осознали, что они предпринимают только первые шаги, и поэтому предлагали начинать с принципа художественного документализма — внимательно изучать советскую действительность и добиваться исторически достоверного отображения познанного материала.

Основное ядро АХРР составляли молодые мастера, получившие профессиональное образование до революции, но сложившиеся как художники в первые годы Советской власти: Е. А. Кацман, П. М. Шухмин, И. И. Бродский, Е. М. Чепцов, А. М. Герасимов, М. Б. Греков, Б. В. Иогансон и другие. В 1923 году в состав организации вошли и передвижники, вынесшие решение о слиянии с АХРР.

Ассоциация художников революционной России не была, однако, первым или единственным художественным объединением, вставшим на путь борьбы за новое советское изобразительное искусство.

¹ КПСС о культуре, просвещении и науке. М., 1963, с. 153.

Общество станковистов (ОСТ). Влиятельной организацией считалось Общество станковистов, или (сокращенно) ОСТ, возникшее в 1925 году и включавшее Д. П. Штеренберга, А. А. Дейнеку, Ю. И. Пименова, П. В. Вильямса, С. А. Лучишкина, Б. И. Волкова, Н. А. Шифрина, А. Г. Тышлера и других. Внешнее, как бы нейтральное название организации, однако, в принятом в те дни сокращенном звучании говорило о позициях, занятых ее членами (в большинстве творческой молодежи). Слово «ост» означало в международной терминологии «восток» и в политическом лексиконе широко применялось в плане противопоставления двух общественных систем — буржуазного Запада и «красного» советского Востока. Таким образом, остовцы, подобно ахрровцам, рассматривали себя полпредами нового революционного искусства, но они заявляли, что само понятие «нового» должно включать не только содержание, но и форму, не соглашаясь в этом плане с той опорой на традиции передвижничества, которая во многом определяла художественную практику АХРР. В качестве же наиболее отвечающей эпохе художественной формы остовцы выбрали предположенную течением экспрессионизма, возникшего в Германии в 1905 году.

Его зачинатели требовали учитывать изменившийся характер мышления современного человека. XX век входил в историю как период самых бурных потрясений во всем развитии народов мира. Подтачивались устои буржуазного общества, поднималась волна революционно-освободительного движения.

Наука подходила к открытиям, обещавшим перевернуть классические представления о строении материи, о пространстве и времени. Жизнь становилась конфликтной и напряженной. Изменялась и психика людей, обогащенная более широким кругом ассоциативных связей.

Экспрессионисты прибегали к форсированию цвета, силуэтной броскости рисунка, гиперболизации форм, ракурсным композициям, в которых изменялись привычные пропорции и очертания предметов. Подобное предельное заострение образа в понимании экспрессионистов открывало возможность динамичного усвоения зрителями идеи произведения, заложенного в нем подтекста.

Исходя из перечисленных установок, остовцы стремились прежде всего передать индустриальное преобразование страны. Именно производственная тематика заняла важное место уже на первой выставке ОСТ.

Тем не менее следует иметь в виду, что такие выдающиеся представители или последователи экспрессионизма, как Жорж Руо, Эрнст Барлах, Отто Дикс, Георг Гросс, Франс Мазерель, руководствовались целью вскрыть словно бы беспощадным скальпелем язвы капитализма, обнажить уродство порожденной им социальной действительности. Использование же экспрессионистских методов применительно к положительным явлениям жизни встречалось с определенными творческими трудностями, и они преодолевались далеко не в каждом случае.

Помимо АХРР и ОСТ, можно назвать и такие группировки, как «Бытие», «Маковец», «Четыре искусства», «Октябрь», «Жар-цвет», продолжали существовать «Мир искусства», Союз русских художников. Рас-

сматривая далее изобразительное искусство 20-х годов, следует особо подчеркнуть значение, которое имела для его развития историко-революционная тема. Ведь события Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны в России были для многих художников не страницами истории, а главами собственных жизненных и творческих биографий.

Историко-революционная живопись. В области историко-революционного жанра наиболее характерными, например, для ахрровцев-живописцев должны быть признаны как история написания, так и художественное решение композиции И. И. Бродского «Расстрел 26 бакинских комиссаров» (1926).

Поделившись замыслом картины с С. М. Кировым, занимавшим тогда пост секретаря ЦК Коммунистической партии Азербайджана, художник встретил с его стороны горячее одобрение и всемерную поддержку в сборе необходимого материала. Живописец выезжал для натурных зарисовок на место геройской гибели комиссаров — в безлюдную местность в двухстах километрах от Красноводска; получил из архивов все необходимые материалы, в том числе копии тюремных паспортов, содержавшие документальные сведения о росте, цвете волос, глаз и так далее; беседовал с соратниками вождей Бакинской коммуны и их родственниками. Художник даже посетил и опросил находившихся в заключении предателей — палачей коммуны, в частности бывшего главу марионеточного Закаспийского правительства эсера Ф. А. Фунтикова, руководившего кровавой расправой.

Гигантский холст (322 см X 500 см) воспроизводит все обстоятельства страшных минут. Бродский показывает шеренгу разномастных наемников-солдат, застывшую в ожидании команды для очередного залпа. За их спинами стоят члены эсеровского правительства и английские офицеры, в том числе Тиг-Джонс, помощник генерала Маллесона, фактического диктатора Закавказья в период интервенции 1918 года. Присутствие столь представительных официальных лиц не мешает тем не менее мародерам-стрелкам алчно делить личные вещи коммунаров.

Гневом и презрением отвечают комиссары врагу. Непреклонно выпрямился председатель Бакинского Совнаркома С. Г. Шаумян. Высоко поднял руку в жесте, выражающем нестигаемую веру в торжество коммунизма, П. А. Джапаридзе, нарком внутренних дел.

Полотно воспринимается подобно свидетельскому показанию. Сознательно стремясь к этому, автор позволил рисунку довлеть над живописью. Скрупулезная детализация изображения усиливает в нем повествовательные элементы. Боязнь оторваться от фотоснимка приводит к иллюстративности.

В творческом коллективе ахрровцев художник числился ведущим мастером историко-революционной темы (хотя рука об руку с ним работал над той же тематикой и передвижник Н. А. Касаткин). Бродскому принадлежали и такие крупные композиции, как «Торжественное открытие II конгресса Коминтерна» (1920—1924), «Заседание Реввоенсовета» (1928), ряд произведений, посвященных В. И. Ленину.

Наряду с И. И. Бродским и Н. А. Касаткиным выступали на выставках с историко-революционными сюжетами И. А. Владимиров, Ф. С. Богородский, Г. К. Савицкий, А. А. Дейнека, П. П. Соколов-Скаля, К. С. Петров-Водкин и другие. Среди тех, кто стремился раскрыть тему новаторскими художественными средствами, достиг наиболее творчески самобытных результатов Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878—1939).

Творчество К. С. Петрова-Водкина. Он вышел из семьи волжского грузчика и учился в Московском училище. Еще во время обучения им была предпринята поездка в Германию, где ему довелось заниматься в мастерской Антона Ашбе. Завершив художественное образование в 1905 году в Московском училище у В. А. Серова, живописец совершил еще один выезд за границу, охватив маршрутом Турцию, Грецию, Италию, Северную Африку, Францию и Пиренеи.

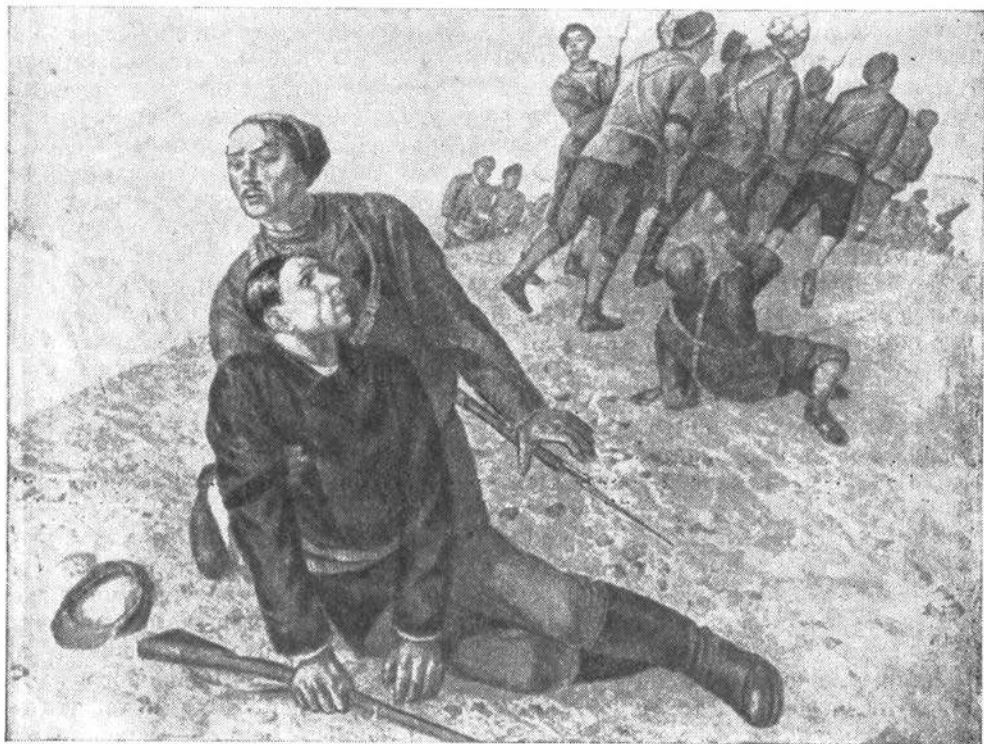
Известность пришла к нему через три года после возвращения в Россию, когда он создал полотно «Купание красного коня» (1912). Художник решил несложный жанровый сюжет (купание подростками коней) в манере, заставившей вспомнить древнерусское искусство. Не случайно произведение экспонировалось у «мирискусников», более того, было повешено не рядом с другими, а над входом в экспозиционное помещение, как бы открывая собою очередную выставку.

Красный, а значит красивый (как на старинной иконе Георгия Победоносца) конь горделиво вступает в изумрудно-зеленую воду, и в сопоставлении с «огнедышащим» цветом его корпуса холодные тона водоема вызывают в зрителе особое чувство внутреннего освежения. Гибкое и в то же время хрупкое золотистое тело то ли юноши, то ли «отрока» вытянутых, как у Дионисия, пропорций воспринимается символом молодости еще лишь только заявляющего о себе нового мира.

У холста «Купание красного коня» современники вспоминали поэтический образ блоковской «степной кобылицы», так же связывавшийся в ту пору с предчувствием близких великих перемен, уже ожидавших Россию. (Именно творческое желание заставить смотрящего понять, что речь идет о Руси, служило причиной обращения живописца к исконно национальным в его представлении традициям иконописи.)

С первых же дней Октябрьской революции Петров-Водкин принял активнейшее участие в мероприятиях в области художественной культуры. Он вошел в комиссию по реорганизации Академии художеств, и после проведения реорганизации его пригласили на должность профессора. Художник исполнил крупные оформительские работы для украшения Петрограда к первой годовщине Советской власти. В 1921 году ему доверили решение вопросов, связанных с реставрацией памятников древнего зодчества Средней Азии; в 1925 году направили в командировку за границу.

Уже в 1920 году он экспонировал такое творение, как «1918 год в Петрограде», вызванное к жизни заботой партии и правительства о человеке-труженике и запечатлевшее эпизод широкого переселения рабочего люда из окраинных лачуг и трущоб в благоустроенные дома городского центра, отобранные у буржуазии. Из последовавших же вслед затем дру-



К. Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928 г.

гих тематических композиций надо выделить «После боя» (1923), где живописец показал бойцов Красной Армии, погруженных в воспоминания о недавнем жестоком сражении, и «Смерть комиссара» (1928).

Произведение «Смерть комиссара» осталось самым значительным в наследии мастера. На переднем плане этого полотна изображен сбитый пулей или осколком снаряда комиссар, который с помощью бросившегося к нему бойца пытается в горячке схватки встать, чтобы догнать атакующую колонну, но жизнь уже оставляет его. И о леденящем дыхании смерти словно бы говорит голубоватый тон, разлитый по всей картине. (К тому же зритель замечает еще одного упавшего, сраженного вслед за комиссаром.) Однако ощущение холода и оцепенелости, вносимое в колорит звучанием голубого цвета, тут же разбивается мощной гаммой желто-зеленых, коричневых, черных и красных тонов. «Смерть комиссара» — своеобразный живописный реквием, включающий и мотивы жизнеутверждения в выражении величия той идеи, во имя которой люди идут даже на гибель.

Художник необычно для традиционных схем строит пространство. Известно, что Петров-Водкин предложил так называемую сферическую

перспективу, дабы рождалась возможность передать на двухмерной плоскости то, что позволяет себя увидеть не с одной, а с нескольких точек зрения. Герои и пейзаж в его произведениях как бы должны охватываться взглядом смотрящего сразу сверху, снизу, с разных сторон. Живописец изображает землю сферической, и такой прием вызывает как бы планетарное ощущение мира. Местом сражения становится в картине не конкретная долина или поле и т. д., а весь земной шар. Бой идет за счастье не отдельного народа, а всего человечества. Потому-то участники такой грандиозной схватки думают (вплоть до последнего вздоха) лишь об одном: о своем высоком долге. На солдат революции, изображенных в картине, зритель смотрит словно глазами умирающего комиссара — их накренившиеся фигуры, навалившись всем телом на воздух, плывут, крича: «Ура!». Следовательно, герой, уходя из жизни, мыслит себя в их атакующем ряду. Они обязаны продолжить и завершить его дело — дело партии, направившей комиссара в массы. Автор картины заставляет красный цвет нарукавной повязки комиссара вспыхивать в ленточках и нарукавных повязках бойцов, завершаясь в полотнище воинского знамени, продолжающего вести отряд на врага.

Творчество Петрова-Водкина заключало в себе много художественно неожиданного по сравнению с ранее известным в русском изобразительном искусстве. Однако, всматриваясь в приемы мастера, подмечаешь их своеобразную «кинематографичность». Например, замедленное движение в произведении «Смерть комиссара» имеет в кинолексиконе даже терминологическое наименование — «рапид». В упоминавшейся картине «После боя» мастер поместил над задумавшимися бойцами то, что осталось неотступно стоять перед их мысленным взором, — видение отгремевшего сражения. Подобный наплыв воспоминаний, накладывающийся на изображение реального плана, тоже входил и входит в арсенал выразительных средств киноискусства (зачинатель кинематографа Жорж Мельес уже открыл и ускоренную, и замедленную, и обратную съемки, применял стоп-камеру и многократную экспозицию). Таким образом, есть основание считать, что Петров-Водкин был одним из первых живописцев, интуитивно пошедших на сближение с тем видом искусства, которому эпоха предначертала будущее и первенствующее положение.

Как легко можно заметить, в частности и по творчеству Петрова-Водкина, историко-революционная тема в сюжетах, связанных с гражданской войной, тесно смыкалась с батальной. Поэтому двадцатые годы наряду со становлением советского историко-революционного жанра не только знаменовали формирование новой батальной живописи, но и выдвинули наиболее крупного баталиста в истории изобразительного искусства социалистической эпохи — Митрофана Борисовича Грекова (1882—1934).

Творчество М. Б. Грекова. Он вырос в казацкой семье, на Дону, затем учился в Академии художеств у Репина и Франца Рубо, исполнителя панорам «Штурм аула Ахульго», «Оборона Севастополя» и «Бородинская битва». После окончания Академии Греков отбывал двухгодичную военную службу, а затем участвовал в первой мировой войне.



М. Греков. В отряд к Буденному. 1923 г.

Лишь в марте 1917 года его по болезни демобилизовали из действующей армии. Вернувшись на родину, живописец вступил добровольцем в Первую Конную армию, где находился на армейской культпросветработе. В начале 1923 года Греков получил предложение подготовить широкую программу художественного отображения гражданской войны в СССР.

Мастер рано осознал новизну и величие вставших перед ним задач — не просто правдиво показать военные действия, но прежде всего раскрыть народный характер вооруженной борьбы за Советскую власть. Уже в 1923 году художник создал свою первую, имевшую принципиальное значение картину — «В отряд к Буденному». Анализируя ее, необходимо иметь в виду традиции В. В. Верещагина. Они возрождаются, например, в том, что Греков избегает парадности. Автор выбирает будничную сцену — по донской степи едет одинокий всадник, ведя вторую запасную лошадь с притороченной к седлу винтовкой. (Показ рядового участника событий опять-таки напоминает о связи с искусством Верещагина).

Высокий поднятый горизонт позволяет показать за конником колоссальное открытое пространство. Оно воочию свидетельствует о многом

пути, проделанном героем. Опасности же, подстерегавшие его на этом пути, эмоционально дают себя как бы ощутить в цвете добела раскаленного неба и знойного марева, затянувшего дали. Свое напряжение в колористическую гамму вносят и короткие тени, падающие на дорогу резкими пятнами. Художник изображает момент, когда конник смог наконец прикрепить к папахе красную ленточку, символизирующую дело, за которое он будет бороться. И в этом то новое, что вносила в мировую батальную живопись советская эпоха в лице Грекова. Даже у Верещагина не раскрывалось личное отношение солдата к военным событиям. Художник принципиально осуждал войну, считал, что всякая война несет страдания народу. Он не видел различия в характере войн и отсюда не ставил вопроса о различии отношения к ним со стороны их участников.

В картине же «В отряд к Буденному» бедная одежда и отсутствие казачьих лампасов, пехотная винтовка вместо кавалерийского карабина говорят за себя достаточно красноречиво. Перед нами так называемый иногородний, эксплуатируемая часть населения дореволюционных донских станиц. Его бросающаяся в глаза сутуловатость связана с многолетним крестьянским трудом за плугом или сохой. Он уходит к своим единомышленникам, отстаивающим свободу и счастье народа. В людях, подобных этому человеку, заключалась сила и непобедимость совершившейся в России социалистической революции. Они отовсюду, как ручьи в реку, стекались в революционную армию, делая ее мощь неистощимой. За единичным эпизодом художник раскрыл массовое типическое явление.

За полотном «В отряд к Буденному» последовали в творчестве Грекова другие значительные произведения, и среди них «Тачанка» (1925), ставшая почти такой же популярной, как известная песня во славу грозного оружия, рожденного народной сметкой и молодецкой удалей бойцов гражданской войны. В летящей по жнивью на сближение с врагом «боевой колеснице», запряженной четверкой горячих коней, в ее запыленных, загорелых лихих пулеметчиках и вознице воплощено представление о несокрушимом наступательном духе армии пролетарской революции.

Завершающими творениями живописца стали исполненные уже в начале тридцатых годов «Трубачи Первой Конной армии» (1934) и «На Кубань» (1934), из которых наибольшую известность завоевала первая картина. Разрабатывая в ней, как, впрочем, и во втором произведении, мотив походного движения колонны Конармии, мастер добился почти песенного строя художественного образа. При взгляде на «Трубачей Первой Конной армии» невольно приходят на память строки некогда популярной песни:

С неба полуденного жара — не подступи.
Конница Буденного раскинулась в степи...

Цокая копытами по шляху, надвигается на зрителя шеренга белоснежных коней с бравыми музыкантами. Полковое знамя осеняет группу словно гигантским горделивым крылом. Подъехавший командир, ухарски упревая руку в бедро, кричит, подзадоривая трубачей: «А ну, давай еще!



Г. Рязжский. Делегатка. 1927 г.

Давай сильнее!» Насыщенное темно-рыжее пятно его гнедого коня усиливает сверкание белизны шерсти лошадей, на которых сидят музыканты. Этот контраст в сочетании с пламенеющим тоном воинского стяга составляет главный акцент колористической гаммы. Солнечный свет заставляет гореть расплавленным золотом медь духовых инструментов. Картина полна сияния и солнечных отблесков.

Идея несокрушимой силы народа закрепляется композиционным приемом. Мастер показывает лишь авангард колонны, спускающейся с гребня степного кургана. Поэтому ее продолжение, уходящее в глубь пространства, за раму, кажется нескончаемым, а следовательно, сила и мощь — неодолимыми. Боевое же знамя, оказавшееся в момент походного движения на самой вершине холма, будто полыхает над всей необъятной далью, тающей в дымке золотистой степной пыли.

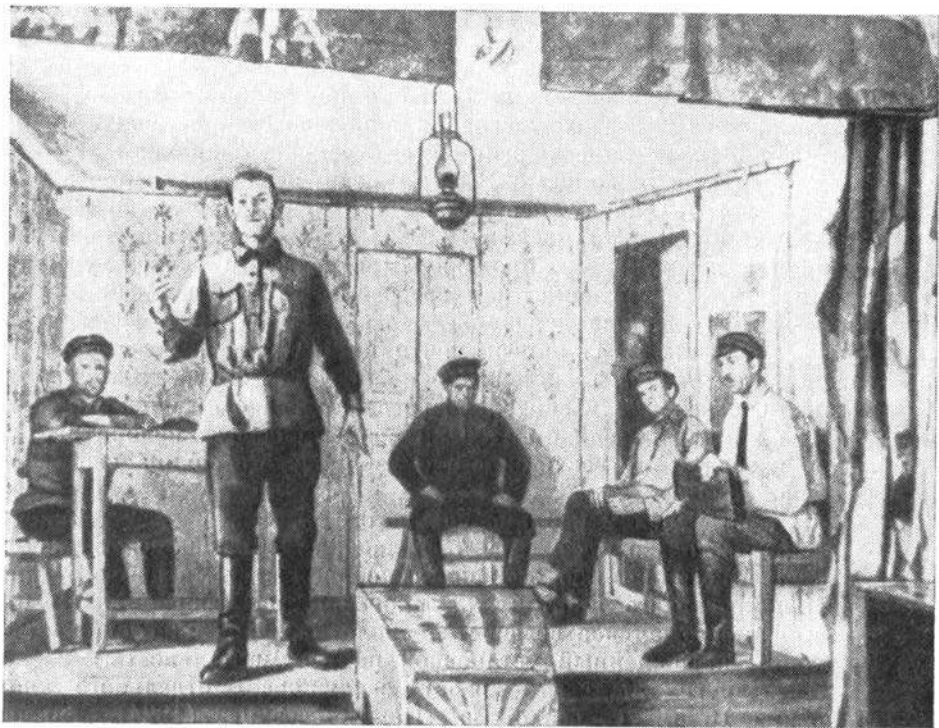
1934 год стал последним в жизни живописца. Эта утрата была отмечена особым приказом Народного Комиссариата Обороны за № 74, где говорилось: «...полотна художника Грекова с их беспредельными южными степями, охваченными революционным пожаром, красными всадниками, в дыму кровавых схваток мчащимися навстречу смерти и победе,— навсегда останутся ценнейшими живыми документами суровой и великой эпохи классовых битв».

В 1957 году в Новочеркасске, в доме, в котором долгое время жил и творил мастер, открыли мемориальный музей, но лучшей памятью живописцу явилась студия военных художников (творческая организация советских баталистов), названная его именем и выросшая из мастерской самодеятельного изобразительного искусства в кавалерийском соединении Московского военного округа. В коллективе студии воспитались Е. В. Вучетич, П. А. Кривоногов, К. Д. Китайка, Б. М. Неменский, Н. Н. Жуков и другие. В 1966 году постановлением Совета Министров СССР была учреждена медаль имени М. Б. Грекова, которая присуждается ежегодно за лучшие произведения на военно-патриотическую тему.

Портретная живопись. Успехи живописи двадцатых годов не исчерпались формированием и развитием батальной картины. Плодотворных результатов добились и портретисты. Принципиальная линия развития советского портретного жанра была намечена одним из представителей старшего поколения художников С. В. Малютиным в портрете Д. А. Фурманова (1922).

Ровная гамма серых и охристых тонов позволяет живописцу глубоко раскрыть внутреннее благородство портретируемого. Пирамидального типа композиция, подчеркнутая направлением складок шинели, брошенной на плечи, придает фигуре особую устойчивость и тем самым акцентирует спокойствие и уверенность, присущие изображенному. Это образ литератора-воина, обобщающий образ советского человека. Даже молодость Фурманова (ему в ту пору был лишь 31 год) воспринимается олицетворением молодости нового мира.

Направление портретного жанра, начатое С. В. Малютиным, нашло свое продолжение в творческой практике В. Н. Мешкова (портреты С. М. Буденного, 1927, В. Р. Менжинского, 1927) и Г. Г. Ряженого.



Е. Чепцов. Заседание сельской ячейки 1924 г.

В историю советского искусства Ряжский вошел как автор портретных композиций «Делегатка» (1927) и «Председательница» (1928).

На первой изображена женщина в красном платочке (служившем в те дни наиболее характерным элементом костюма работницы-активистки), приготовившаяся к выступлению на каком-то большом общественном форуме. Во втором случае запечатлена председательница, уверенно ведущая собрание в своем, видимо, рабочем коллективе.

Тематически наиболее интересным оказалось полотно «Делегатка». Его героиня стоит слегка запрокинув голову и выдвинув вперед левое плечо. В ней все полно чувства гордости за возложенное поручение говорить от имени тысяч людей, доверивших свои помыслы и чаяния именно ей. Художник не изобразил зала, но господство в живописном решении картины холодных синевато-зеленоватых тонов (колористическая гамма фона и одежды), акцентированное контрастным сопоставлением с пламенным цветом головного платочка, определяет собой настроение торжественности, свойственное прежде всего грандиозным народным встречам. Сильное боковое освещение четко выявляет формы. Делегатку

можно представить себе в вечном материале монументального искусства — мраморе или бронзе.

В своих произведениях Ряжский показал необъятные перспективы, открывшиеся перед русской женщиной в советскую эпоху, воплотил пробуждение творческой энергии масс, строящих социализм.

Жанровая живопись. Рассматривая развитие жанровой живописи, надо отметить как лучшее для данного периода полотно Е. М. Чепцова «Заседание сельской ячейки» (1924). В бесхитростном повествовании о собрании коммунистов, проходящем в сельском клубе, художник верно подметил такое явление, как возросший общественный и культурный кругозор тружеников деревни.

Художник писал эпизод почти непосредственно с натуры в родном селе Медведенке нынешней Курской области ¹. В результате каждая деталь произведения убедительно рассказывала о новой жизни; некоторые же из них приобрели с течением времени особую колоритность (например, изображение восходящего символического солнца свободы на суфлерской будке).

Своим успехом картина во многом обязана и удачной композиции. Изобразив только президиум и докладчика, обращающегося как бы непосредственно к зрителю, живописец добился эффекта личного присутствия воспринимающего картину на происходящем собрании. (В настоящее время эмоциональное воздействие полотна несколько снижает тусклый колорит, порожденный установкой на документальность.)

Из других жанровых работ заслуживает отдельного упоминания картина Н. В. Терпсихорова «Первый лозунг» (1924), запечатлевшая живописца, поставившего свою кисть на службу революции. (Его прообразом послужил П. Д. Корин.) В мастерской, украшенной слепками с прославленных античных статуй, он выполняет задание, которое первым потребовало бурное время, — пишет лозунг «Вся власть Советам!». Широкую популярность в двадцатых годах имели жанровые полотна А. А. Вольтера «Убийство селькора» (1925), Б. В. Иогансона «Советский суд» (1928), А. В. Моравова «В волостном загсе» (1928). Привлекли внимание критики и зрителя творения А. А. Дейнеки «Перед спуском в шахту» (1925) и «На стройке новых цехов» (1926).

Творчество П. В. Кузнецова, П. П. Кончаловского, И. И. Машкова. Серьезное значение в обогащении живописной культуры советского изобразительного искусства двадцатых годов имели произведения П. В. Кузнецова, П. П. Кончаловского и И. И. Машкова. Для всех этих мастеров стала в советский период характерна как бы некая многожанровость. П. В. Кузнецов, вырвавшись из плена «Голубой розы», творчески работал не только в пейзажной и жанровой живописи, но даже в историко-революционном жанре — «В. И. Ленин среди детей» (1925), «Ферганские партизаны» (1928). Ему удалось написать необычайный по изысканности гаммы «Портрет художницы Е. М. Бебутовой» (1922),

¹ Примечательно, что один из реальных персонажей композиции (Г. Л. Сухомлинов) стал впоследствии профессором математики.

посвятившей себя делу охраны памятников культуры. Мастер решал сложнейшую для станкового искусства проблему декоративности, считая, что она составляет, быть может, в нем самое сокровенное, позволяя всегда (и победоносно) спорить с фотографией, детищем XX века. Особый художественный интерес представляли попытки живописца достигать монументальности, оперируя прозрачными, тонко положенными и легкими цветами.

П. П. Кончаловский, отказавшись от принципов кубизма, вошел в художественную жизнь двадцатых годов прежде всего серией пейзажей, привезенных из поездки в Италию в 1924 году, и циклом пейзажных и жанровых работ, созданных на новгородской земле (1925—1926). Кроме того, он уверенно проявлял свой талант в портретном жанре (в работе над образами близких людей — «Автопортрет с женой», 1923; «Портрет жены» 1925; два портрета дочери 1925 года). Как всегда, для него излюбленным жанром служил натюрморт. Во всех его произведениях цвет и линия выступают в самобытной художественной системе, при которой рисунок, вырываясь за пределы красочного пятна, сообщает динамичность пластической форме. Чувство колористической раскрепощенности, свойственное этому мастеру, активно противостояло сырой красочности или унылому фотографизму, проникавшим в творчество молодежи, нередко не располагавшей основательной профессиональной подготовкой.

Подобно Кузнецову и Кончаловскому, пересмотрел увлечения своей творческой молодости И. И. Машков. Он пробовал силы и в портрете, и в пейзаже, и в жанровых композициях. В области натюрморта ему, пожалуй, не было равных. В исполненных им полотнах «Снедь московская: хлебы» (1924) и «Снедь московская: мясо, дичь» (1924) особенно отчетливо обнаруживается индивидуальная манера живописца в передаче материальности и весомости предметов. Густыми насыщенными цветами он лепит форму, показывает фактурные качества различных вещей.

Монументальная и станковая скульптура. В первой половине двадцатых годов живопись, по существу, главенствовала среди видов изобразительного искусства. Секция скульптуры в АХРР, например, появилась только в 1926 году. Лишь во второй половине описываемого времени было воздвигнуто несколько значительных монументов, и в их числе памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала в Ленинграде (1925) по проекту С. А. Евсеева (архитекторы В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейх). Бронзовая фигура вождя, выступающего перед народными массами, возвышающаяся на гранитном постаменте, имеющем в верхней части форму башни броневика, воспринимается символом победоносной социалистической революции.

В станковой скульптуре заметным произведением оказалась композиция А. Т. Матвеева «Октябрь» (1927), в которой скульптор с наибольшей полнотой выразил свою творческую программу. Группу составляют три обнаженных реалистически трактованных фигуры — рабочего, крестьянина и красноармейца. Конечно, такое решение революционной темы несло для искусства двадцатых годов элемент художественной нежиз-

данности. Однако автор всегда был убежден в том, что красота человеческого тела есть высшее выражение пластических форм, созданных природой. (Лучшее из предшествующих творений мастера — надгробие В. Э. Борисова-Мусатова, 1910, Таруса, — изображало уснувшего нагого мальчика.) При этом Матвеев считал, что динамика должна выражаться не столько внешней подвижностью позы, сколько потенциальной способностью тела к движению. Плавность контурной линии, своеобразный, или, как говорили, матвеевский, ритм, проникающий фигуры скульптурной группы «Октябрь», обнаруживают тяготение ваятеля к возрождению в новых условиях высоких принципов античной пластики. Величественный характер пирамидально построенной композиции (в центре фигура стоящего рабочего, справа — сидящего крестьянина, слева — опустившегося на одно колено красноармейца) невольно обращает память к эпохе русского классицизма. Не случайно А. В. Луначарский отметил: «Это почти стиль памятника «Минину и Пожарскому»¹.

В жанре портрета удачно себя проявила С. Д. Лебедева, автор бюстов писателя Всеволода Иванова (1925) и Ф. Э. Дзержинского (1925). А. С. Голубкина исполнила отмеченное печатью высокого мастерства поясное изображение Л. Н. Толстого (1927), ставшее, по существу, лебединой песней скульптора².

Наиболее крупным из мастеров, сформировавшихся и полностью раскрывших дарование в обстановке двадцатых годов, был Иван Дмитриевич Шадр (1887—1941).

Творчество И. Д. Шадра. Иванов (такова подлинная фамилия художника) родился в семье плотника, неподалеку от Шадринска (сокращенное название которого позднее и стало творческим псевдонимом скульптора). В 1903 году его зачислили в Екатеринбургскую художественно-промышленную школу, однако за участие в событиях 1905 года (публикацию политических карикатур в журнале «Гном») изгнали из училища. Профессиональное образование Шадр завершил много позднее благодаря поддержке, оказанной прогрессивной петербургской интеллигенцией. С 1910 года он учился в Париже у выдающегося скульптора Антуана Бурделля, а с 1911 года — в Риме. В Россию скульптор вернулся накануне первой мировой войны. В искусстве Шадр, по существу, начал утверждаться только в послеоктябрьский период, активно участвуя на Урале в претворении в жизнь ленинского плана монументальной пропаганды.

В начале двадцатых годов Шадр получил задание от Гознака на выполнение работ, которые предстояло вслед затем перевести на клише для новых денег, облигаций и знаков почтовой оплаты. Мастер с большой ответственностью отнесся к поручению. Он сразу же отказался от традиционного пути создания стилизованных, идеализированных или чи-

¹ Луначарский А. В. Итоги государственных заказов к десятилетию Октября. Решение жюри. — «Известия», 1928, 16 февраля.

² А. С. Голубкина умерла в 1927 году. Ее мастерская была превращена в мемориальный музей.



А. Матвеев. Октябрьская революция. 1927г.

сто геральдических образов. Задумав серию типов тружеников советской державы — «Рабочий», «Крестьянин», «Красноармеец» и «Сеятель» (1922), художник выбрал себе дорогу пристального изучения действительности. Так, в целях сбора натурального материала ваятель отправился из Москвы на свою родину. Здесь, например, для «Крестьянина» художнику позировал житель деревни Прыговой Перфилий Петрович Калганов (когда этот скульптурный портрет появился на почтовых марках выпуска 1923 года, жители округа даже стали называть их «марками деда Перфила»).

Отпечатанные миллионными тиражами шадровские почтовые марки выполнили важную пропагандистскую миссию. Если за рубежом в то время, как правило, воспроизводились на знаках почтовой оплаты портреты монархов и глав буржуазных правительств, то советская почтовая марка воочию показывала населению зарубежных стран коренные изменения, происшедшие в общественном строе России, где впервые в истории власть принадлежала рабочим и крестьянам.

В композиции «Булыжник — оружие пролетариата», завершенной в 1927 году к десятилетию Советского государства, до конца выявился оформившийся почерк Шадра. Для него характерно слияние реалистической правдивости с революционной романтикой образа. Уже сам выбор непосредственного момента классовой схватки в качестве сюжета обуславливался для художника идеей красоты и романтики борьбы за социальное освобождение. Произведение «Булыжник» — оружие пролетариата» стало одним из первых классических творений советской скульптуры.

1927 год в биографии мастера отмечен еще одним событием. По его проекту воздвигли памятник В. И. Ленину на Земо-Авчальской гидроэлектростанции близ Тбилиси, у слияния Арагвы и Куры.

Еще в траурные дни 1924 года комиссия ЦИК СССР поручила скульптору, в условиях, когда не были известны возможности балзамирования тела вождя, создать портрет, способный служить для последующих поколений художественным документом истории. Шадр лепил непосредственно в Колонном зале Дома Союзов. Захваченный патетикой народного прощания, художник, не отрываясь, провел за работой сорок шесть часов подряд. (Позднее скульптуру «Ленин в гробу» перевели в бронзу.)

С тех пор ваятелем страстно овладела мысль о создании памятника вождю. Заказ на монумент для территории одного из первенцев ленинского плана электрификации открывал наиболее идеальные условия для созревшего творческого замысла. Одиннадцатиметровая бронзовая фигура В. И. Ленина на пятнадцатиметровом гранитном постаменте как бы вырастает из каменистого мыса над горным потоком. Ильич изображен указывающим на водную стихию, усмиренную железобетонной плотиной. Скаты дальних гор, оказываясь зрительно параллельными движению ленинской руки, акцентируют эмоциональность жеста.

А. М. Горький, побывавший несколько лет спустя на ЗАГЭСе, отмечал: «Очень красиво построена мощная силовая станция ЗАГЭС с ее мо-

нументом В. И. Ленину на скале среди Куры. Впервые человек в пиджаке, отлитый из бронзы, действительно монументален и заставляет забыть о классических традициях скульптуры»¹.

По проектам Шадра были установлены памятники вождю в Горьком, в Мытищах, на Сахалине и в Горках. Правда, они уступали монументу в ЗАГЭСе, как, впрочем, и все остальные творения Шадра тридцатых годов уступали выполненному им в предшествующий период (кроме мемориальной скульптуры, где мастер добился решений, образцовых для данной творческой области советского изобразительного искусства, чему выразительный пример — надгробие жены режиссера В. И. Немировича-Данченко — Е. Н. Немирович-Данченко на Новодевичьем кладбище, 1939).

Воплощение образа В. И. Ленина привело, и прежде всего в скульптурном творчестве двадцатых годов, к выделению в самостоятельную художественную задачу проблемы показа вождя пролетарской революции. Она обнаруживала новаторскую природу советского изобразительного искусства, ибо следует понять, что советские мастера, решая вопросы отображения образа В. И. Ленина, не могли опираться на традиции раскрытия образа государственного деятеля, дошедшие от предшествующих эпох. Самые талантливейшие руководители прошлого были ограничены мировоззрением своего времени или классовой точкой зрения своей социальной группы. Все это накладывало неизгладимый отпечаток на отражение их образа в искусстве.

Вождь пролетарской революции соединял в себе «все, что есть в пролетариате поистине великого и героического,— говорилось в обращении ЦК РКП (б) в дни смерти В. И. Ленина,— бесстрашный ум, железная, нестибаемая, упорная, все преодолевающая воля, священная ненависть, ненависть до смерти к рабству и угнетению, революционная страсть, которая двигает горами, безграничная вера в творческие силы масс, громадный организационный гений...»²

«Лениниана» Н. А. Андреева. Среди скульптурных произведений двадцатых годов, посвященных В. И. Ленину, необходимо выделить «Лениниану», созданную Н. А. Андреевым.

Исключительная по размаху и глубине замысла творческая работа продолжалась в течение четырнадцати лет. Художник оставил для поколений свыше шестидесяти скульптурных ленинских портретов и около двухсот графических изображений. Наиболее ранний рисунок с натуры мастер сделал во время выступлений Ильича в Большом театре в 1918 году. С мая 1920 года по разрешению В. И. Ленина ваятель работал в его кремлевском кабинете. Владимир Ильич не позировал. Художник наблюдал его за повседневными занятиями Председателя Совета народных комиссаров. Каждый раз он зарисовывал и лепил из мастики новый портрет как заготовку для углубленного труда в мастерской.

¹ Горький А. М. Собр. соч., т. XVII. М., 1952, с. 130.

² КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, т. 2 (1917—1924). М., 1970, с. 534.

Первый период работы, длившийся с 1918 по 1924 год, был, по существу, этапом изучения многогранной натуры вождя. Сложность и богатство выражения ленинского лица, отмеченные в любом из воспоминаний современников, шаг за шагом постигались Андреевым.

Второй период, начавшийся в 1925 году, внешне проходил в русле выполнения заказа Комиссии по увековечению памяти В. И. Ленина, поручившей создать его портрет для зала заседаний Совнаркома. После пятилетнего труда художник в 1929 году представил три варианта скульптуры. Первый из них изображает Ильича сидящим за столом и выслушивающим очередного докладчика. Весь внимание, подавшийся корпусом вперед, В. И. Ленин смотрит с характерным для него оценивающим прищуром глаз на выступающего. Он мысленно уже «процессивает» излагающиеся факты и строит на их основе краткий вывод, который через минуту появится на лежащих перед ним листках бумаги.

Во втором варианте Ильич представлен как бы вошедшим в разгаре заседания, в котором, возможно, его участие не ожидалось. Однако он все же сумел прийти и теперь, стоя у дверей в своей излюбленной позе, заложив большие пальцы в проймы жилета, с удовлетворением вслушивается в происходящую дискуссию.

В третьей композиции Ильич запечатлен на председательском месте. Его правая рука лежит на краю кафедры, у зрителей рождается ассоциация с образом кормчего, уверенно ведущего корабль. Каждое мгновение В. И. Ленин готов точно рассчитанной репликой направить разгоревшийся деловой спор в нужное русло.

Хотя творения Андреева получили высокую оценку, сам скульптор считал, что ему необходимо шире связать индивидуальные черты внешности Ильича с теми идеями и событиями, олицетворением которых для миллионов людей на земном шаре стал В. И. Ленин. Этого мастер полностью достиг в период работы над статуей «Ленин — вождь» (1931 — 1932).

Художник изобразил Ленина на трибуне во весь рост. Его правая рука твердо опирается на край сооружения, левая свободным жестом опущена в карман. Вскинув голову, он зорко всматривается вдаль, охватывая взглядом находящуюся перед ним колоссальную народную аудиторию. Строгая, четкая вертикаль, лежащая в композиционной основе, замкнутая линия силуэта ленинской фигуры позволяют воспринимать скульптуру доминирующей над всем окружением.

Ваятель пришел к монументальному, патетическому решению образа вождя, логически завершив не только свои собственные поиски, но и поиски других советских монументалистов.

Работа над ленинской темой знаменовала творческую зрелость советской скульптуры и советского изобразительного искусства двадцатых годов в целом, но представление о его развитии будет неполным, если хотя бы кратко не остановиться на развитии графики в указанный период.

Книжная и станковая графика. Культурная революция, развертывавшаяся в стране, вызвала наращивание масштабов издательского дела. В силу данного обстоятельства книжная иллюстрация заняла ведущее положение в графическом искусстве. Так, в первые годы Советской власти



Н. Андреев. Ленин — вождь 1930—1932 гг.

был полностью закончен и репродуцирован в книге-альбоме выдающийся иллюстрационный цикл А. Н. Бенуа к «Медному всаднику» А. С. Пушкина (1903—1922). Уже творческое решение суперобложки и обложки этого издания обнаруживает высокий художественный вкус мастера. Цвет первой из них невольно ассоциируется с образом белых ночей «Северной Пальмиры», ибо начертание черных букв заглавия невольно вызывает в памяти чугунный узор петербургских оград. Обложка в еще большей степени несет на себе печать строгой архитектурной гармонии, свойственной великому городу. Красновато-бурый цвет, выбранный для нее, заставляет воспринимать бумажное покрытие, заменяющее собою твердый переплет, подобием гранитного квадрата убора невских берегов. Нанесенные на нем имя поэта и название поэмы смотрятся точно высеченными резцом, и такое впечатление усиливает рамка, которой они обведены. Под ними — серебристый карандашный рисунок, изображающий монумент Петра I, силуэтно проступающий словно корабль-призрак за косой штриховкой дождя посреди бушующих волн и смятенного неба.

Блестящим примером книжного ансамбля было и оформление М. В. Добужинским «Белых ночей» (1923) Ф. М. Достоевского. Здесь даже само ритмически тонко организованное чередование страничных иллюстраций, заставок и концовок рождает ощущение, сходное с музыкальным и полностью совпадающее с колеблющейся эмоциональной линией повествования писателя — бесприютность, мечты, надежды на будущее и снова сиротливость, безнадежность, отчаяние...

Б. М. Кустодиев еще в 1919 году исполнил для выпусков «Народная библиотека» обширные иллюстрационные серии к сказкам А. С. Пушкина. 1921 год в его биографии отметили книжно-графические работы к стихотворениям Н. А. Некрасова, 1922 год — к лесковскому «Штопальщику», а 1923 год — к «Леди Макбет Мценского уезда». Активно заявляли о себе в искусстве книги Е. Е. Лансере, С. В. Чехонин, Д. И. Митрохин и некоторые другие члены «Мира искусства», действовавшего как творческая организация вплоть до 1924 года.

Наряду с «мирискусниками», успешно выступавшими еще до революции в книжной графике, утверждались в данной области художники иного плана, среди которых наиболее значительным стало имя В. А. Фаворского, мастера-пропагандиста гравюры на дереве (ксилографии), сумевшего многих заразить своим творческим увлечением. Он указывал на необходимость отталкиваться от особенностей рабочего материала гравера, используя все его возможности для раскрытия содержания литературного образа. С другой стороны, Фаворский решал проблему связи изображения с полосой набора шрифтовыми элементами. В этом смысле он пошел дальше «мирискусников», обогатив представление о художественном ансамбле в оформлении книги, потребовав связать специфику графики с полиграфией, печатью. Характер образца приобрели его работы к «Рассуждениям аббата Куаньяра» (1918) Анатолия Франса и к «Рассказам о животных» (1929) Л. Н. Толстого.

Крупным гравером зарекомендовал себя А. И. Кравченко. Исполненные им произведения к «Повелителю блох» (1922) немецкого романтика

Эрнста Гофмана и к гоголевской повести «Портрет» (1923) обнаруживают воздействие изобразительных средств кинематографа — акцентирование черно-белых контрастов, когда насыщенные, будто вибрирующие островки черного активно взаимодействуют со светоносным белым, словно переливающимся фоном, а ломкая угловатость экспрессивных линий подчеркивает это динамическое сопоставление тонов.

Аналогичное влияние заявляло о себе и в станковых гравюрах Н. Н. Куприянова — «Крейсер «Аврора» (1923), И. И. Нивинского — «ЗАГЭС» (1927), где изображение строится крупными плоскостями и предельно используются преобразующие возможности освещения.



Заклячая главу, можно сказать, что двадцатые годы стали важным этапом истории социалистической художественной культуры. Именно в этот период в процессе изучения новой действительности, освоения новой проблематики или новых принципов отображения тематики традиционной складывался собственный стиль каждого из первых мастеров советского изобразительного искусства и одновременно общий творческий метод — метод социалистического реализма.

Глава третья ИСКУССТВО ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ

Тридцатые годы были периодом наступления социализма по всему фронту и его победы в СССР. 23 апреля 1932 года ЦК ВКП(б) принял постановление «О перестройке литературно-художественных организаций». Оно предусматривало роспуск существующих объединений и создание единых творческих союзов, в том числе Союза советских художников, что способствовало бы сплочению художественной интеллигенции вокруг задач строительства новой жизни. Старые литературно-художественные организации оказались ненужными в условиях, когда подавляющее большинство мастеров встало на общую платформу социалистического реализма.

Сущность метода социалистического реализма заключается в правдивом, исторически-конкретном изображении действительности в ее революционном развитии. При этом он провозгласил открытую связь мастеров культуры с борьбой пролетариата и всех трудящихся за социализм и коммунизм. Итак, его важнейшей категорией явилась партийность.

Коммунисты выражали и выражают не узкие интересы какого-либо одного класса, а стремления всего трудового народа. В социалистическом реализме принцип партийности неразрывно сочетается с принципом народности.

По отношению к дореволюционному периоду можно говорить только о чертах этого творческого метода, проявившихся, например, в произ-

ведениях Н. А. Касаткина и некоторых других художников. Октябрьская революция открыла невиданные возможности революционного преобразования действительности, которое служит объективной основой нового творческого метода. Будучи высшей формой реалистического искусства, он включил в себя лучшие традиции художественной культуры человечества.

11 октября 1932 года Советское правительство приняло постановление о создании Всероссийской Академии художеств как ведущего научно-исследовательского и научно-консультационного учреждения в области изобразительных и пространственных искусств. Были реорганизованы высшие художественные учебные заведения в Ленинграде и в Москве: Институт живописи, скульптуры и архитектуры (позднее имени И. Е. Репина) и Московский государственный художественный институт (позднее имени В. И. Сурикова).

Атмосфера побед на фронте труда и культуры вызвала в изобразительном искусстве тридцатых годов усиленные поиски монументального художественного выражения эпохи, проходившие прежде всего по каналам содружества зодчих, скульпторов и живописцев при возведении крупных архитектурных ансамблей — строительство Московского метрополитена, канала имени Москвы, сооружение павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ныне ВДНХ), павильонов СССР на всемирных выставках в Париже (1937) и Нью-Йорке (1939).

Монументальная скульптурная группа «Рабочий и колхозница», выполненная для здания советского павильона на Парижской выставке 1937 года, завоевала международную известность в качестве классического произведения искусства социалистического реализма. Создателем этой композиции была Вера Игнатьевна Мухина (1889—1953).

Творчество В. И. Мухиной. Ее отец — владелец небольшого завода, интересовался инженерией и живописью. Путь в искусство начинался для Мухиной с частных студий К. Ф. Юона и И. И. Машкова. Лишь постепенно к ней пришло осознание характера своих способностей и как следствие этого ученичество у монументалиста Антуана Бурделля (1912—1914) во Франции.

В послеоктябрьское время, приняв участие в выполнении ленинского плана монументальной пропаганды, Мухина работала над памятником просветителю Н. И. Новикову для Москвы. В 1920—1921 годах художница хорошо зарекомендовала себя на конкурсах проектами монументов Революции для Клина и «Освобожденного труда» для Москвы, а также памятника В. М. Загорскому, секретарю Московского комитета РКП (б).

В 1923 году скульптор создает проект памятника Я. М. Свердлову («Пламя революции»). На юбилейной выставке «X лет Октября» она экспонировала произведение «Крестьянка» (1927), за которое была премирована творческой заграничной командировкой. Наиболее полно талант прирожденного монументалиста раскрылся у Мухиной, когда она стала разрабатывать проблему синтеза скульптуры и архитектуры. Еще в 1922—1923 годах ей довелось делать эскизы и вылепить две статуи для «Красного стадиона» в районе Воробьевых гор столицы. Одновременно

Мухина, вместе с А. А. Эстер, спроектировала павильон «Известий» на Сельскохозяйственной выставке 1923 года. В 1931 — 1932 годах она оформила интерьер воронежского Дворца культуры; в 1932 году участвовала в украшении интерьера Музея охраны материнства и младенчества и т. д.

Когда в 1936 году состоялся конкурс на проект скульптурной эмблемы, завершающей павильон СССР на международной выставке 1937 года, заявка Мухиной оказалась лучшей, хотя в числе трех ее творческих соперников находился Шадр.

Парижская выставка явилась одной из важных внешнеполитических акций коалиции Народного фронта, пришедшего к власти во Франции в 1936 году. Выставке предстояло символизировать единение прогрессивного человечества в борьбе с реакцией. Приглашение выставочного комитета, впервые направленное единственной тогда в мире социалистической державе, приобретало в таких условиях особое значение.

Архитектор Б. М. Иофан задумал павильон в виде легкого вытянутого в длину триумфального сооружения с нарастающими уступами, поднимающимися к 33-метровой входной башне, увенчанной скульптурной композицией. Художница добилась того, что оно, по существу, превратилось в грандиозный постамент для ее скульптуры.

В творении Мухиной утверждается поступательное движение социалистического общества. Эта идея выражается прежде всего в широте стремительного шага фигур, масштабность которого подчеркивается нарастающими ввысь объемами здания. Взвихренные линии одежд, словно бы говорящие о преодолении потоков встречного ветра, дополнительно обогащают это зрительное впечатление.

Симметричность расположения фигур не позволяет воспринимать статуи изолированно одну от другой, что опосредованно раскрывает идею морально-политического единства советского народа.

Серп и молот, сжатые в руках героев, символизируют идею союза рабочего класса и крестьянства. Не случайно Мухина особо заботилась о том, чтобы силуэт этих орудий труда, имеющих характер эмблемы, четко вырисовывался на фоне неба — с любой точки зрения. Именно поэтому они повернуты не прямо на смотрящего, а находятся под некоторым углом друг к другу. При таком решении, даже когда какой-либо из компонентов эмблемы бывает неясно различим, другой выделяется со всей определенностью, и зритель мысленно дополняет образ его вторым элементом.

Взлет ввысь центральной узкой башенной части павильона позволил скульпторам будто бы вознести серп и молот над всем окружающим пространством. Ассоциативно это приводило на память известное крылатое выражение первых лет социалистической революции: «Владыкой мира будет труд!», т. е. власть трудящихся утвердится в конце концов на всем земном шаре.

Красота фигур с их горделивой осанкой и четкой собранностью жеста, а также с романтической приподнятостью выражения лиц (сдвинутые брови с подчеркнута выпуклыми надбровными дугами, полуоткрытый рот и несколько затененные глаза) раскрывает идею пафоса труда,



*Б. Иофан, В. Мухина. Советский павильон
на Всемирной выставке в Париже. 1937 г.*

освобожденного от эксплуатации, ставшего творчеством.

Наконец, в произведение вложена мысль о равенстве мужчины и женщины, как одном из важнейших завоеваний социализма. Данный момент, конечно, обнаруживается в сходном движении их свободного шага вперед и аналогичности жеста рук. Однако Мухина понимала, что женская фигура должна быть несколько меньше мужской. Для оптической иллюзии равновеликости фигур и равной их весомости в художественном образе художница «утяжелила» скульптуру девушки развеваящимся по ветру потоком волос, а также включением в одежду шарфа, отброшенного назад воздушными струями.



*В. Мухина. Рабочий
и колхозница. Фрагмент.*



*В. Мухина. Рабочий
и колхозница.*

Величию выраженных идей соответствуют грандиозные масштабы скульптуры. Она имеет в высоту 24,5 метра. Автор, например, вспоминала, что при монтаже «сечение руки у плеча служило входным отверстием для целой бригады плотников, работавших в форме женского торса»¹.

Необычны материалы, из которых выполнена композиция. Традиционные оказались слишком тяжелыми для конструкции, стоящей на здании. Изобретатель инженер П. Н. Львов предложил использовать хромо-никелевую нержавеющую сталь. На такое предложение скептики вначале заявили: «Это будет самовар», но сконструированная из стали для проверки крупная модель головы «Давида» прославленной статуи Микеланджело неожиданно показала высокие пластические свойства названного промышленного материала. (Кстати, даже в стали группа весит около 75 тонн.)

Для того чтобы учесть возможные условия освещения скульптуры в Париже, сотрудники Московского планетария с помощью своей аппаратуры воспроизвели «парижское небо» во все часы суток с мая по октябрь, когда предстояло работать Международной выставке.

Скульптурная группа отформовывалась под личным наблюдением автора на заводе Научного института машиностроения и металлообработки, где претворение проекта в реальность потребовало напряженных трехмесячных усилий.

Так, искусство, наука и индустрия соединили свой труд для создания произведения, в котором все — от образа до чисто технических средств воплощения — овеяно духом смелого новаторского дерзания.

Следующей работой художницы стал проект композиции в честь чехословацкой эпопеи. В 1938—1939 годах скульптором было создано несколько вариантов декоративных групп для украшения Москворецкого моста, а в 1940—1941 годах статуя «Родина» для Рыбинского водохранилища. В военное время Мухина приняла участие в оформлении станций метро, а в послевоенное — высотного здания Московского университета на Ленинских горах. В 1947 году ее избрали действительным членом Академии художеств СССР.

В 1951 году в Москве воздвигли памятник А. М. Горькому по эскизному проекту Шадра, работу над которым закончила Мухина.

На следующий год по ее собственному, оригинальному проекту соорудили памятник писателю на его родине, в Горьком. В 1954 году, уже после смерти художницы, был открыт созданный ею памятник П. И. Чайковскому перед зданием Московской консерватории.

Конкурс 1936 года на проект скульптурной композиции для павильона СССР на Международной выставке, принесший Мухиной ее главную творческую победу, имел среди участников еще одного видного советского ваятеля — Матвея Генриховича Манизера (1891 — 1966), наиболее плодотворные результаты деятельности которого относятся к периоду тридцатых годов.

Творчество М. Г. Манизера. Ему, выраставшему в семье живописца-педагога, работа в искусстве казалась с детства предначертанной самой судьбой. Он получил широкую подготовку для будущей деятельности в области скульптуры, закончив не только Академию художеств в 1916 году, но и (ранее) математический факультет университета. Еще в студенческую пору Манизер совершил две поездки за границу — в Германию, Швейцарию, Италию. (К 1920 году у него имелся и диплом Петербургской консерватории по классу виолончели.) Эрудиция сделала его заметным в художественной среде. Молодому скульптору доверили первый бронзовый памятник советского времени — В. Володарскому (М. М. Гольдштейну), комиссару печати, пропаганды и агитации, убитому в 1918 году эсерами. (В общей же сложности за свою жизнь Манизер, ставший впоследствии профессором и действительным членом Академии художеств СССР, исполнил более 40 монументов, воздвигнутых в различных городах Союза.)

Тридцатые годы открылись в творческой биографии художника сооружением двух монументальных памятников — «Жертвам 9 января 1905 года» на Преображенском кладбище, в Обухове, под Ленинградом (1931), и В. И. Чапаеву для Самары (1932). И если в монументе жертвам 9 января идея выражалась аллегорической фигурой, то самарский памятник представлял собою сложную композицию, отлитую из бронзы. Скульптор изобразил бойцов 25 дивизии, в горниле сражения как бы врывающихся во главе с прославленным командиром в город, служивший в годы гражданской войны «столицей» контрреволюционной так называемой «самарской учредилки». Причем мастер избрал для образа героя наиболее трудный вариант — конную статую. Манизеровский памятник Чапаеву стал первым конным монументом советского времени. Творческая смелость автора помогла ему добиться выразительного художественного эффекта. Фигура легендарного Чапая со вскинутой саблей в руке воспринимается в силуэтной очерке группы словно бы гребнем взметнувшейся грозной волны, готовой через мгновение обрушиться и смыть с лица земли белогвардейскую нечисть. А как второй план рождается у зрителя представление о полководце революции, которого народные массы выдвигают из своей собственной среды и нерасторжимая связь с ними окрыляет и воодушевляет его на бессмертные подвиги.

В 1935 году в Харькове установили лучшее из произведений скульптора — памятник Т. Г. Шевченко. Мастер изобразил не только великого поэта-бунтаря, но и воссоздал образы украинского народа, вдохновлявшего своей борьбой творчество кобзаря.

Могучая (в три натуры) бронзовая фигура Шевченко возвышается на шестнадцатиметровом трехгранном постаменте. Поэт протянул вперед в ниспровергающем жесте правую руку, сжатую в кулак. Он словно бы выносит гневный приговор старому миру угнетения, предрекает ему гибель.

Вокруг пьедестала на окруживших его уступах, идущих винтообразно снизу вверх, разместились 16 бронзовых фигур, выполненных в меньшем масштабе. Зритель видит сначала персонажей шевченковской поэ-



*М. Манизер. Памятник Т. Шевченко. Харьков, 1935 г.
Фрагмент.*

зии — Катерину, героиню одноименной поэмы, «колиивцев» — повстанцев 1768 года, воспетых в «Гайдамаках». С тыльной стороны постамента установлены фигуры, символизирующие революцию 1905—1907 годов, Великий Октябрь и гражданскую войну и, наконец, в финальной группе — фигуры представителей Советской Украины, «семьи вольной, новой», к которой взывал Шевченко в знаменитом поэтическом завещании — «Заповеди», прося помянуть его «добрым, тихим словом».

Насколько большое значение придавал Манизер этим фигурам для раскрытия общей идеи своего творения, говорит тот факт, что по просьбе художника ему позировали лучшие украинские мастера театра и кино — Н. М. Ужвий, А. М. Бучма, И. А. Марьяненко и А. И. Сердюк.

В харьковском монументе творчество поэта как бы связывается с современностью, обращается к ней. Эта глубокая мысль усваивается зрителем уже при подходе, где справа внизу стоят фигуры «Катерины» и «колиивцев», а слева — вверху — представлены украинцы-современники, полные достоинства хозяева земли, граждане свободной Украины.

Развернутое повествовательное решение памятника Шевченко не помешало скульптору достигнуть ритмической выразительности целого.



М. Манизер. Памятник Т. Шевченко. Фрагмент.

Художник добился этого, расположив фигуры по спиральной линии, в последний виток которой как бы вписалась статуя поэта.

Динамичный ритм композиции скрадывает некоторые недостатки формальной стороны творческой манеры мастера, сохранявшей неопределенное воздействие приемов прежней академической школы. Манизер умел произвести впечатление на зрителя компоновкой, содержательностью повествовательного начала. Однако пластика его скульптур нередко оказывается художественно суховатой. Данное обстоятельство особенно дает ощутить себя в однофигурных композициях, даже в столь значительном творении, как памятник В. И. Ленину в Ульяновске, воздвигнутом в 1940 году.

Творчество С. Д. Меркурова, Н. В. Томского, С. Д. Лебедевой и других скульпторов. Воссоздание образов деятелей социалистической революции и Советского государства составило в тридцатые годы ведущую линию развития искусства скульптуры.

Работа над этой тематикой захватила, в частности, такого художника, как С. Д. Меркуров, первоначально посвящавшего творчество представителям культуры и науки (например, в 1922—1923 годах по его проекту в столице соорудили примечательный для тех дней гранитный монумент К. А. Тимирязеву). В тридцатые годы он выполнил памятник С. Г. Шаумяну (1930) для Еревана, двадцатидвухметровый гранитный ленинский монумент для канала им. Москвы (1937), статуи В. И. Ленина для зала заседаний Верховного Совета СССР (1939), а также для советского павильона на Международной выставке 1939 года в Нью-Йорке (позднее установлена перед зданием Института марксизма-ленинизма в Москве).

Лучшим образцом психологического решения в монументальной скульптуре рассматриваемого периода явился памятник С. М. Кирову в Ленинграде (1938), выполненный Н. В. Томским. Его проект был отобран из двухсот поступивших на Всесоюзный конкурс 1935 года, объявленный Ленинградским горисполкомом.

Тонкость психологического решения сразу же обнаруживает себя в силуэте монумента. Киров изображен идущим по любимому городу «тем шагом свободным, каким он в сраженья ходил» (по поэтической формуле поэмы Н. С. Тихонова «Киров с нами»). В его левой руке свернутая газета, а правая поднята в жесте, который, однако, не содержит в себе ни требования-приказа руководителя, ни призыва оратора-трибуна. Жест Кирова мог родиться лишь в живом, непосредственном общении с людьми. Поэтому в движении его руки читается не столько обращение к чувствам аудитории, сколько непроизвольное выявление собственного чувства человека, гордого за грандиозные свершения, осуществленные под водительством партии здесь, в Ленинграде, и по всей стране.

Выразительными оказались памятник Н. Э. Бауману, выполненный Б. Д. Королевым для Москвы (1931), композиция В. Б. Пинчука «Ленин в разливе» (1935), статуя Серго Орджоникидзе (1937) В. И. Ингала и В. Я. Боголюбова и, наконец, памятник В. П. Чкалову для Горького (1939), удавшийся И. А. Менделевичу.

В портретном жанре, господствовавшем в станковых формах скульптуры тридцатых годов, особенно интересные работы принадлежали С. Д. Лебедевой, в том числе выдающееся портретное изображение В. П. Чкалова (1939). Как и в большинстве предшествующих случаев, художница вылепила не бюст, а голову, сосредоточив тем самым внимание зрителя на лице портретируемого (в чем можно усматривать подсознательное использование кинематографического средства — крупного плана). Художнице всегда удавалось подметить острую характерность модели и внутреннюю логику строения ее пластических форм. Портретному изображению Чкалова свойственна особая монолитность, подчеркнутая прямой постановкой головы. Чем больше всматриваешься в запечатленного человека, тем большей энергией наполняется для тебя его образ. Это достигается благодаря лепке лица, где следы мазков создают неровности, игру света и тени. В портретах, выполненных Лебедевой, всегда сохраняется непосредственность восприятия натуры, чему может служить примером предшествующий чкаловскому портрет руководителя украинских коммунистов П. П. Постышева (1935) или портрет В. И. Мухиной (1940). В портрете Чкалова художница из-за гибели героя сознательно не стала доводить изваяние до степени законченности, чтобы в нем оставить свежесть своего общения с великим летчиком.

Из сюжетных станковых произведений лучшей для тридцатых годов можно считать скульптуру «Часовой» (1933) Л. В. Шервуда, предназначавшуюся для оформления входа на выставку «XV лет РККА».

В области станковой живописи тридцатых годов первенствующее положение заняли тематическая картина и портретный жанр, посвященный образу современника.

В этот период окончательно сформировался тип советской историко-революционной картины, в утверждении которого важную роль сыграли произведения Бориса Владимировича Иогансона (1893—1973).

Творчество Б. В. Иогансона. Сын железнодорожного служащего, он провел детство и юность в Пресненском районе Москвы. В дни Декабрь-



*Н. Томский. Памятник
С. М. Кирову. Ленинград. 1938 г.*



Б. Иогансон. Допрос коммунистов. 1933 г.

ского вооруженного восстания 1905 года ему вместе с другими подростками довелось участвовать в сооружении баррикад.

В 1912 году его приняли в Московское училище (закончил в 1918 году по мастерской К. А. Коровина). Вступив в АХРР, живописец работал над советской жанровой картиной, произведением же, как бы наметившим переход от жанровой тематики к историко-революционной, явилась композиция «Узловая железнодорожная станция в 1919 году» (1928). В 1929 году Иогансон исполнил на историко-революционные сюжеты «Обыск в профсоюзе» и «Конспиративное совещание политссыльных в лесу». Затем последовали «Расклейка прокламаций рабочими на Западе к антиимпериалистическому дню» (1930), «Партизаны» (1931), «Расстрел революционера» (1932). Наконец, в 1933 году он написал полотно «Допрос коммунистов», положившее начало широкой известности Иогансона как одного из ведущих мастеров историко-революционного жанра. Уже в 1937 году его пригласили в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры, чтобы он мог передавать творческий опыт молодежи, а спустя 10 лет удостоили звания действительного члена Академии художеств СССР.



С. Лебедева. Портрет В. П. Чкалова. 1989 г.

На картине «Допрос коммунистов» показан белогвардейский штаб, куда доставили захваченных красноармейцев. Их двое — мужчина в бушлате и тельняшке, возможно комиссар отряда красных моряков, и женщина, образ которой невольно связывается с Анкой-пулеметчицей из кинофильма «Чапаев».

Судьба героев предрешена. Однако трагедия, запечатленная художником, могла бы именоваться оптимистической (памятуя название знаменитого драматургического произведения В. В. Вишневского). И это чувство, возвышающее себя над непосредственной трагичностью эпизода, вызывается в зрителе прежде всего колоритом, выдержанным в горячих золотисто-коричневых тонах. Пленников поставили под свет электрической лампы, чтобы, поскольку допрос не приносит результатов, поймать малейшее движение мускулов их лиц, способное дать в руки врагов хотя бы намек к разгадке военной тайны. Конус света выделяет фигуры красноармейцев и поверхность красного ковра под их ногами. Цвет последнего соединяется с пятном оранжевого полушубка женщины и красного шарфа на ее шее. Герои как бы выступают для смотрящего в гамме тонов, ассоциирующихся с цветом революционного знамени. Ее утверждающее звучание особенно остро воспринимается в контрастном сопоставлении с холодными, мертвыми тонами голубого жандармского мундира одного из белогвардейцев и синего ночного окна за ними. В моральной стойкости коммунистов ощущается вера в правоту своего дела, в его конечное торжество над бешено сопротивляющимся старым миром.

Стремясь исчерпывающе донести до зрителя эту идею, живописец умело использует и эффекты освещения. Поток света, заливая фигуры красных бойцов, придает им некую монументальную весомость, скульптурность. А напротив, в правом углу композиции, где сидят белые офицеры, освещение выхватывает только детали — у смотрящего возникает впечатление смятенности и беспокойства. Оно закрепляется противопоставлением твердой собранности фигур коммунистов и резких, угловатых движений белогвардейцев.

Творение Иогансона полезно сопоставить с работами историко-революционного жанра конца XIX — начала XX века, в частности с такими полотнами Репина, как «Арест пропагандиста», «Отказ от исповеди перед казнью». В них тоже воссозданы образы людей, готовых отдать жизнь во имя свободы. Но как ни велико мужество героя произведения «Отказ от исповеди перед казнью», он революционер-одиночка.

В картине «Допрос коммунистов» мы чувствуем за пленниками народ, пославший их на борьбу и поддерживающий силу их духа в трагическую минуту, ибо они плоть от плоти миллионной массы, ее дочери и сыновья. Художник не случайно прибегает в композиции к так называемому высокому горизонту, когда зритель смотрит как бы снизу вверх на развернувшуюся перед ним сцену. Благодаря подобному композиционному приему пространство, заключенное в стенах небольшой комнаты, где ведется допрос, бесконечно расширяется, и непреклонный ответ коммунистов словно бы слышит вся Советская Россия, слышит и присутствует при их подвиге,



Б. Иогансон. На старом уральском заводе. 1937 г.

Наконец, принципиальным отличием картины «Допрос коммунистов» от всего предшествующего в дореволюционной живописи является то, что она как бы переключается с будущим: тема рассматривается художником не только по отношению к отображаемому времени, как это было, например, в работах Касаткина, посвященных революционным событиям 1905 года. Иогансон решает тему и в плане предвидения грядущих битв. В моральных качествах советских людей, в их преданности идее коммунизма, принесших свои победные плоды в гражданскую войну, он видит залог неизбежного крушения любой попытки лагеря насилия и угнетения уничтожить социализм.

Спустя четыре года после «Допроса коммунистов» мастер создал второе этапное в своей биографии произведение — «На старом уральском заводе» (1937), посвященное теме формирования классового самосознания дореволюционного пролетариата.

В картине изображен заводчик, обходящий свои «владения» с приказчиком, задержавшим внимание хозяина на одном из рабочих: вот, мол,

тот, что народ «смущает». Заводчик хотел было гневным предупреждающим словом пригвоздить «смутьяна» к земле, но сразу же встретил такой независимый взгляд, что невольно смешался. Он подсознательно почувствовал противостоящую ему огромную подымающуюся силу, таившую угрозу для его класса.

Образ рабочего в полотне Иогансона невольно заставляет вспомнить старшего шахтера из дореволюционной картины Касаткина «Углекопы. Смена». Но, помимо права на борьбу за человеческие права, которое утверждалось в образе последнего, в произведении «На старом уральском заводе» решается проблема и морального права на роль класса-руководителя грядущей жизни России. Поэтому герой полотна Иогансона — это не просто правдивый реалистический образ, это еще и образ возвышенный. Замечательно одухотворенное лицо рабочего. Его рваная слинявшая розовая рубаша и грязно-серый фартук исполнены со всей сложностью оттенков, рождающих переливчатое мерцание переходов. Краски как будто плавятся в широком темпераментном мазке. Их «кипение» дополнительно выявляет огромную волевою напряженность героя.

По-иному показан хозяин. На нем крытая синим сукном лисья шуба, шапка «боярка», опушенная бобровым мехом, темно-зеленая жилетка, плисовые малиновые брюки. Однако насыщенное пятно одежды заводчика не получает устойчивости в сопоставлении с белым цветом его валенок. Словно качнувшись в сторону под «дерзким» взглядом рабочего, он, чтобы не споткнуться, упирает трость в формовочную опоку.

Печать чревоугодия и тупости, лежащая на обрюзгшем лице хозяина, объясняет правмерность его злобного страха за будущее.

Ведущее место историко-революционного жанра, достойно представленного творчеством Иогансона, закреплялось в живописи тридцатых годов от выставки к выставке. Уже на художественной выставке «XV лет РККА» (1933) наряду с «Допросом коммунистов» экспонировались и такие произведения, как «В. И. Ленин у прямого провода» И. Э. Грабаря, «Клятва сибирских партизан» С. В. Герасимова. Заметное место в историко-революционной живописи тридцатых годов заняли полотна П. П. Соколова-Скаля. После картин «Таманский поход» (1928) и «Путь из Горок» (1929) он выполнил «Окопную «Правду» (1931) и триптих «Щорс» (1938), отмеченные искусствоведческой критикой и общественностью.

Портретная живопись. В портретном жанре рассматриваемого времени наибольшей популярностью пользовался А. М. Герасимов, создавший ряд портретов государственных и военных деятелей страны. Произведение художника «В. И. Ленин на трибуне» (1930), быть может, самое выразительное для живописи тех дней решение образа вождя пролетарской революции. Поднятая на уровень груди кисть правой руки В. И. Ленина, левая, сжимающая фуражку, выражение лица кажутся хорошо знакомыми по многочисленным фотографиям и в то же время содержат для зрителя открытие чего-то нового, воспринятого лишь благодаря полотну живописца. Движение фигуры Ильича, исполненной революционной страсти, подчеркивается и поддерживается диагональным расположением клубящихся в небе облаков, а также древком красного флага, развевающегося около



М. Нестеров. Портрет академика И. П. Павлова. 1935 г.

трибуны. Перекликаясь как по цвету, так и по линии наклона с другими знаменами, реющими над уходящей вглубь рекою манифестантов, флаг на переднем плане служит художественным элементом, который связывает воедино части композиции и позволяет сильнее почувствовать идею живой связи вождя и массы. Стремительный широкий мазок, свойственный почерку Герасимова, в высшей степени отвечает напряженному эмоциональному строю произведения.

С конца тридцатых годов как бы второй постоянной темой творчества мастера стали образы деятелей советской культуры, причем наиболее удачным оказалось портретное изображение балерины О. В. Лепешинской (1939), созданное в результате большого труда, потребовавшего пятидесяти сеансов.

Советской интеллигенции посвятил свою художественную деятельность в тридцатые годы М. В. Нестеров. Под благотворным воздействием послереволюционной действительности он вновь вернулся к реализму и обнаружил талант мастера психологического портрета. Свидетельство тому — групповой портрет художников П. Д. и А. Д. Кориных (1930), портреты И. Д. Шадра (1934), академиков А. Н. Северцова (1934) и И. П. Павло-

ва (1935), хирурга С. С. Юдина (1935), артистки К. Г. Держинской (1937), В. И. Мухиной (1940), архитектора А. В. Щусева (1941).

Общей основой всех нестеровских портретных работ явилось выдвижение на первый план действенного, творческого начала как типической черты людей советской эпохи. Высокие качества искусства старого мастера лучше всего можно продемонстрировать на портрете великого физиолога И. П. Павлова.

На полотне запечатлен человек в возрасте 85 лет. Однако от произведения буквально веет чувством какой-то особой свеженности. Ее определяет светлая, даже несколько разбеленная живописная гамма, построенная на господстве холодных серебристо-голубых тонов (в окраске стен интерьера, сером костюме ученого, наконец, в его благородной седине). В своем движении эти тона встречаются с другим цветовым потоком извне — с изумрудно-зелеными оттенками пейзажа, открывающегося с террасы дома. Академик сидит в раздумье перед положенным на столе листком с нанесенным чертежом манометрических кривых. Художник, как и во всех своих портретах, стремился изобразить человека во время творческой работы, в минуты напряжения всех душевных сил. Последнее прорывается в остро схваченном движении ученого — волевым жесте сжатых в кулаки рук, которые он только что уронил перед собой, словно бросая вызов новой, трудной научной проблеме.

Вызов трудностям, неразгаданным тайнам природы выражается во всем облике Павлова — в его несколько подавшейся вперед голове, в прямой энергичной осанке силуэтно очерченной фигуры. Зорко подмеченные Нестеровым черты характера портретируемого несут в себе нечто типическое для целой категории советской интеллигенции.

Живописец всегда и для каждого умел выбрать обстановку и детали, служившие цели обобщенной портретной характеристики. Так, в данном портрете фоном служит панорама городка в Колтушах, построенного по распоряжению Советского правительства для научных опытов ученого. Это объясняет зрителю юношеский задор седовласого, завершающего свой жизненный путь человека. Он пережил будто второе рождение, стал новым человеком, как и сам Нестеров, в новую, социалистическую эпоху.

В портретном жанре работали многие живописцы тридцатых годов. И. Э. Грабарь, ранее завоевавший имя как пейзажист и мастер натюрморта, написал в 1935 году первоклассные портреты академиков С. А. Чаплыгина, В. И. Вернадского и Н. Д. Зелинского. П. П. Кончаловский выполнил именно в рассматриваемый период выдающийся портрет В. Э. Мейерхольда (1938). Используя замысловатый цветовой узор сюжана, на фоне которого читается фигура режиссера, живописец заставляет зрителя ощутить причудливую игру воображения, власть фантазии, которые порою преобладали в творческих дерзаниях этого выдающегося театрального деятеля.

Наряду с историко-революционной тематикой и портретом, занимавшими важнейшее место в живописи тридцатых годов, шло развитие жанровой живописи, стремившейся выйти на новые рубежи. Так, в указанное время получила творческое разрешение тема физкультуры и спорта, лишь



*П. Кончаловский. Портрет В. Э. Мейерхольда. 1938 г.
Фрагмент.*

наметившаяся в изобразительном искусстве предшествующих лет. Здесь наиболее высоких результатов достиг Александр Александрович Дейнека (1899-1969).

Творчество А. А. Дейнеки. Он в советское время сложился не только как мастер, но даже художественное образование получил в послеоктябрьские дни. Его, сына железнодорожника, командировали в 1920 году в московский Вхутемас из красноармейской части. Определяющее влияние на формирование студента оказали основной учитель по вузу В. А. Фаворский, а также работа над заказами журнала «Безбожник у станка», выполнявшаяся под наблюдением Д. С. Моора. Выйдя из Вхутемаса в 1925 году, молодой художник стал одним из основателей Общества станковистов.

Наиболее значительным созданием начального периода деятельности Дейнеки было произведение на историко-революционную тему «Оборона Петрограда» (1928). Он написал эту картину вскоре после того, как поки-



А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1928 г.

нул ОСТ, где, несмотря на активную роль в организации объединения, пробыл сравнительно недолго. Правда, на первый взгляд кажется, что образ полотна все-таки опирается на некую графическую манеру живописи, быстро выработавшуюся в Обществе станковистов и ставшую общей стилистической приметой почерка членов организации. Однако построение образа на отношениях белого и черного, действительно составляющих основу зрительного впечатления при восприятии «Обороны Петрограда», подсказано Дейнеке, пожалуй, не столько общением с товарищами, сколько кинематографом.

На полотне запечатлен поток питерских пролетариев, уходящих на борьбу с Юденичем, а за их шеренгой по эстакаде движется вереница ра-

ненных бойцов, возвращающихся с поля сражения. Суровый до скупости колорит, в котором звучат какие-то металлические оттенки, и два композиционно-встречных потока людей предельно выражают напряженность схватки с врагом, пытающимся захватить Петроград — колыбель революции. Белое пространство фона не имеет в виду указать конкретно, скажем, на снежный покров — оно вбирает в себя смысл подобия вспышки магния: фигуры бойцов революции должны предстать словно бы вырезанными из металла. Прерывистый ритм шествия раненых усиливает чеканность шага направляющихся к линии фронта, и здесь, конечно, на память приходит так называемый параллельный монтаж, практикующийся в искусстве кино.

Киноязык открывал особые возможности для передачи динамики развития, воплощавшей в представлении Дейнеки существо новой эпохи. Эту динамику живописец сразу же нашел для себя не только в производственной, но и в спортивной тематике. Первая из его спортивных композиций — «Футбол» — относится к 1924 году. Ее художественная форма порождает впечатление, будто бы мастер разрезал кинолентку и затем смонтировал несколько моментальных кадров. В полотне 1932—1933 годов «Бег» автор уже избегает подобной как бы нарочитой случайности фиксирования поз спортсменов. Он дает словно бы раскладку-раскадровку процесса движения на его составляющие фазы. Поза каждого из физкультурников как бы олицетворяет различные моменты бега.

В лучших произведениях художника тема физической культуры и спорта отражалась с подлинным монументальным пафосом. От запечатленных в его композициях юношей и девушек веет свежестью, бодростью, здоровьем.

Характерна для него, например, картина «В обеденный перерыв в Донбассе» (1935), на которой изображены купавшиеся в реке пареньки-шахтеры, весело бегущие из воды на зов сигнала об окончании часа отдыха.

Мастер берет фигуры крупным планом, выдвигает их на зрителя, и это усиливает впечатление их молодого напора. Степной пейзаж, однообразие которого подчеркивается виднеющимися вдалеке терриконами и ползущим составом с углем, также акцентирует по контрасту мотив энергичного движения группы загорелых, полных жизненного огня юношей.

Полны динамики упавшие от тел короткие, полуденные тени; вспышками разлетаются водяные брызги. Остроте рисунка соответствует и декоративное решение живописи. Дейнека резко сопоставляет цветовые поверхности: однотонное выгоревшее от зноя небо, сизую железнодорожную насыпь, синюю гладь реки, красно-коричневые фигуры и, наконец, передний план, сверкающий в солнечных лучах расплавленным серебром.

В ряду наиболее ярких жанровых полотен тридцатых годов оказались и «Будущие летчики» (1938), где художник запечатлел обнаженных мальчишек, которые следят с жадным интересом за полетом гидросамолета.

Своей творческой деятельностью мастер показал, что социалистическая действительность выдвигает с закономерной необходимостью спортив-



А. Дейнека. В обеденный перерыв в Донбассе. 1935 г.

ную тематику как часть общей задачи переустройства жизни и быта советских людей.

Дарование Дейнеки получило широкое признание. В 1935 году его направили для творческого совершенствования в большую зарубежную командировку, охватывавшую Францию, Италию и США. В 1947 году он стал действительным членом Академии художеств СССР.

Жанровая живопись. Наряду со спортивными сюжетами в бытовом жанре тридцатых годов утверждала себя и такая выдвинутая советской действительностью тематика, как колхозная. Из работ, ей посвященных, надо отметить интересную по выбранному мотиву картину Т. Г. Гапоненко «На обед к матерям» (1935), показавшую заботу о женщине-труженице (колхозницы-матери в обеденный час с грудными малышами, доставленными на поле из местных яслей). Правда, стать заметным явлением этому полотну помешали недостаточно высокие живописные качества. До уровня требований новой темы, несомненно, поднялся С. В. Герасимов: его «Колхозный праздник» (1937) художественно убедительно рассказал о зажиточной жизни советской деревни. Превосходную по живописи картину «Колхозное стадо» (1939) исполнил А. А. Пластов. Широкий диапазон теплых тонов хорошо выражает настроение эпического покоя, овевшего сельские просторы и образ старика пастуха, который, опершись на посох, за-

думчиво смотрит на нынешнее колхозное богатство, видимо вспоминая тяжелое прошлое.

Пейзажная живопись. В пейзажном жанре рассматриваемого периода также наблюдалась тенденция отразить характернейшие черты советской эпохи. Как форма, рожденная временем, появился так называемый индустриальный пейзаж, рождение которого намечало произведение 1923 года, написанное Б. Н. Яковлевым, — «Транспорт налаживается» (с видом железнодорожной станции). Пейзажисты тридцатых годов запечатлели облик самых разнообразных промышленных сооружений, в том числе первенцев пятилеток. Среди художников, много работавших над новой тематикой, следует выделить А. В. Куприна, создавшего в 1930—1934 годах своего рода цикл индустриальных полотен. Например, его картина «Баку. Нефтяные промыслы. Биби-Эйбат» (1931) нарядна по колориту (в чем сказался многолетний опыт автора в области натюрморта). Особенно красиво в ней написаны тяжелые металлические отливы цвета производственных построек и серо-розовая масса земли. Мастером выразительно передана монументальная четкость ритмов и архитектурный строй буровых вышек, что говорит об его умении сохранить для себя рациональное начало даже из некогда пережитого увлечения кубизмом.

И тем не менее здесь трудно отметить оригинальные принципы, отличающие индустриальный пейзаж от традиционно-архитектурного. При первом взгляде нефтяные вышки воспринимаются подобием сохранившихся древних сторожевых башен. Лишь позднее начинаешь улавливать их производственный характер.

В тридцатые годы индустриально-архитектурный пейзаж чаще всего решался с помощью мотивов, позволявших использовать знакомую форму лирического пейзажа. Например, в работе Ю. И. Пименова «Новая Москва» (1937) живописец открывает для зрителя панорамный вид из автомобиля, управляемого золотистоволосой женщиной и движущегося в потоке машин по реконструированному центру столицы. Полотно кажется словно бы написанным не красками, а самим светом, отраженным от зеркальной поверхности омытого летним дождем асфальта, заменившего прежнюю булыжную мостовую, а также и от новых высоких светлых зданий Совета Министров и гостиницы «Москва», как бы замыкающих перспективу. Подобное впечатление усиливает и манера наложения мазка, когда изображение строится точно из тонких струящихся цветных нитей.

Лирический пейзаж имел многочисленных приверженцев среди живописцев тридцатых годов. Данный период стал порою расцвета творчества таких видных пейзажистов, как В. Н. Бакшеев, В. К. Бялыницкий-Бируля, Н. П. Крымов. В области лирического пейзажа успешно выступал и С. В. Герасимов.

Книжная графика. В рассматриваемый отрезок времени продолжала лидировать книжная графика, тем более что прогресс, связанный с претворением в жизнь пятилетних планов, привел к серьезному расширению палитры полиграфических средств. В этих условиях произошло, по существу, вытеснение гравюры рисунком. Причем особенное распространение получили тонкие и сложные техники — рисунок углем или черной акварелью.



Ю. Пименов. Новая Москва. 1937 г.

Характерным для большинства иллюстрационных работ было крупнопластовое изображение героев и драматических событий. Это открывало новые пути к углублению в духовный мир персонажей и постижению механизма социальных конфликтов. Однако как негативное явление приходится констатировать тяготение книжной иллюстрации к станковой композиции (пример тому черные акварели С. В. Герасимова к «Делу Артамоновых» А. М. Горького, начатые в 1939 году).

Цикл рисунков углем Д. А. Шмаринова к «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевского, выполненный в 1935—1936 годах, выделялся умением автора через городской пейзаж воссоздать мрачную атмосферу Петербурга периода капитализации, уродующей человеческие судьбы. (В известной степени иллюстратор как бы художественно дополнил литератора, обычно не воссоздававшего фон, на котором действуют его герои).

Технику литографии умело использовал Е. А. Кибрик при иллюстрировании в 1934—1936 годах «Кола Брюньона» Ромена Роллана. Своеобразный, точно бы «литой» рисунок хорошо передает кряжистость, материально-земное начало, живущее в роллановских героях. Однако в то же время мастер не отказался от мягкого моделирования форм, свойственного в принципе литографии.

К смелому приему прибегнул Н. В. Кузьмин, работая в 1933 году над пушкинским «Евгением Онегиным». Взяв за основу беглые наброски поэта

на полях его черновиков и писем, мастер попытался в той же манере графически «прочитать» роман. Введение набросочного рисунка в книгу было оправдавшим себя творческим экспериментом.



Заклячая обзор советского искусства тридцатых годов, следует подчеркнуть, что оно пришло к концу периода с завоеваниями, имевшими международное значение. Многогранная жизнь людей нового общества требовала и своего всестороннего художественного осмысления — это привело к расцвету всех видов творчества, что является одной из закономерностей социалистической культуры.

Глава четвертая

ИСКУССТВО

В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

(1941-1945)

В годы Великой Отечественной войны наиболее действенной формой искусства стали агитплакат и карикатура. М. И. Калинин, принимая в 1942 году советских плакатистов, указал: «Самой талантливой картиной вы не сможете так повлиять на участвующих в войне людей, как плакатом»¹.

Искусство плаката. Плакат Великой Отечественной войны не был простым возрождением традиций эпохи гражданской войны. Разделяющее их время отметило постановление ЦК ВКП(б) от 11 марта 1931 года «О плакатной литературе», которое наметило ряд конкретных мер по дальнейшему улучшению качества плакатной продукции, что помогло художникам найти в пору борьбы с немецким фашизмом новый, отличный от прежнего характер образного языка плаката.

В плакате гражданской войны большое внимание уделялось сатирической тематике, все плакаты Дени были сатирическими, сатира определяла лицо «Окон Роста». В плакате же 1941—1945 годов ведущее место заняла героическая тематика, в которой находил широкое отражение массовый героизм советского народа на фронте и в тылу. Сатирическое направление развивалось в основном в «Окнах ТАСС», воскресивших традиции «Окон Роста».

Реалистическая конкретность образа стала наиболее характерной чертой плаката Великой Отечественной войны. Стремясь к ней, отдельные плакатисты 1941—1945 годов использовали фотографию как художественное средство, подсказанное эстетикой кино. Так поступил, в частности, В. Б. Корецкий. Его наиболее известный плакат «Воин Красной Армии, спаси!» (1942) изображает женщину с прижавшимся к ней ребенком, на которых направлен окровавленный штык со свастикой на рукоятке.

¹ «Литература и искусство», 1943, 1 января.

Проработав вначале композицию в эскизе, мастер вслед за тем сумел отыскать в самой жизни реальный прообраз героини и с помощью фото-съемки перенес его в плакат. Художник прошел, разумеется, снимок кистью, акцентируя в портретных чертах женщины типическое, позволяющее создать обобщенный образ матери; применение же фотографии рождало уже само по себе впечатление документальной достоверности.

Общий тираж многократного воспроизведения плаката «Воин Красной Армии, спаси!» достиг миллиона экземпляров. Он сразу же получил широкое народное признание. Другой график — Н. Н. Жуков включил его в композицию своего плаката «Бей насмерть!» (1942), изобразив на стене разрушенного дома над фигурой бойца, припавшего к пулемету и ведущего в упор огонь по врагу.

Известны случаи, когда плакатисты создавали художественный образ на основе реального боевого эпизода. Плакат А. А. Кокорекина «За Родину» (1942), дважды переизданный в годы войны, явился отражением действительного подвига, совершенного одним из участников обороны Севастополя — матросом С. Ермоленко. Зажав левой рукой смертельную рану на груди, герой готовится швырнуть противотанковую гранату в наступающего противника.

Это произведение показывает освоение плакатом Великой Отечественной войны такого художественного средства, как тонально-пространственный колорит. Плакат выполнен в цветовой гамме, в которой переливы серо-голубых тонов неба и матросской одежды акцентируются охристыми красками почвы. Колористическое звучание углубляет в зрителе эмоциональное ощущение благородной мужественности, составившей у Кокорекина основу образа бесстрашного защитника Родины. Широкий воздушный простор, «раздвинутый» в глубину косо летящими рваными облаками, и кромка земли, находящаяся за спиной сражающегося воина, говорят, что позади него уже только море, но герой исполняет наказ Родины: «Стоять насмерть!».

Несомненно, что все перечисленные выше художественные аспекты следует оценить как шаг вперед по сравнению с искусством плаката гражданской войны.

Творческая работа в области плаката в годы Великой Отечественной войны выдвинула в ряды крупных мастеров советского искусства, помимо Корецкого и Кокорекина, и таких плакатистов, как В. С. Иванов и Л. Ф. Голованов.

Как в плакате, так и в газетно-журнальной карикатуре, много сделали в 1941—1945 годах Кукрыниксы — Михаил Васильевич Куприянов (р. 1903), Порфирий Никитич Крылов (р. 1902) и Николай Александрович Соколов (р. 1903).

Творчество Кукрыниксов. «Единосушная и нераздельная троица», как шуточно называл их коллектив А. М. Горький, сложилась еще в стенах Московского Вхутемаса. Юноши попали в художественный вуз из рабочей изо-самодетельности — Крылов на живописный факультет, а Куприянов и Соколов на печатно-графический. Сплотившись в творческое содружество на работе в институтской стенной газете, они уже с 1925 года вышли на



В. Корецкий. Воин Красной Армии, спаси! 1942 г.

страницы столичной периодической прессы, начав тот путь, который позднее принес им народное признание и высокие почетные звания, вплоть до действительного члена Академии художеств СССР.

К периоду Великой Отечественной войны в творческом активе Кукрыниксов числилось две серии полотен — «Лицо врага» (1933), высмеивавшая разгромленных в эпоху гражданской войны главарей контрреволюции, и «Старые хозяева» (1936—1937), посвященная капиталистическому прошлому России, а также иллюстрации к Горькому, Гоголю, Салтыкову-Щедрину и Чехову, большой цикл графических произведений на темы истории Коммунистической партии (1940).

Кукрыниксы выполнили первый плакат Великой Отечественной войны «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!» (1941). 24 июня он уже висел на улицах и площадях столицы.

На плакате помещен лист договора о ненападении между СССР и Германией, прорвав который Гитлер тянет когтистую лапу к стране социализма. Однако мощная фигура советского воина преграждает путь захватчику, направив в его голову удар русского штыка. Крупный план, обобщенный силуэт придают образу бойца черты монументальности. Противостоящий ему черный фюрер решен с большей степенью детализации. Черты его дегенеративного лица портретны, но нечто крысopodobное, заключенное в обличье фашистского главара, вызывает у зрителя чувство омерзения и активное желание стать рядом с солдатом, чтобы раздавить гадину.

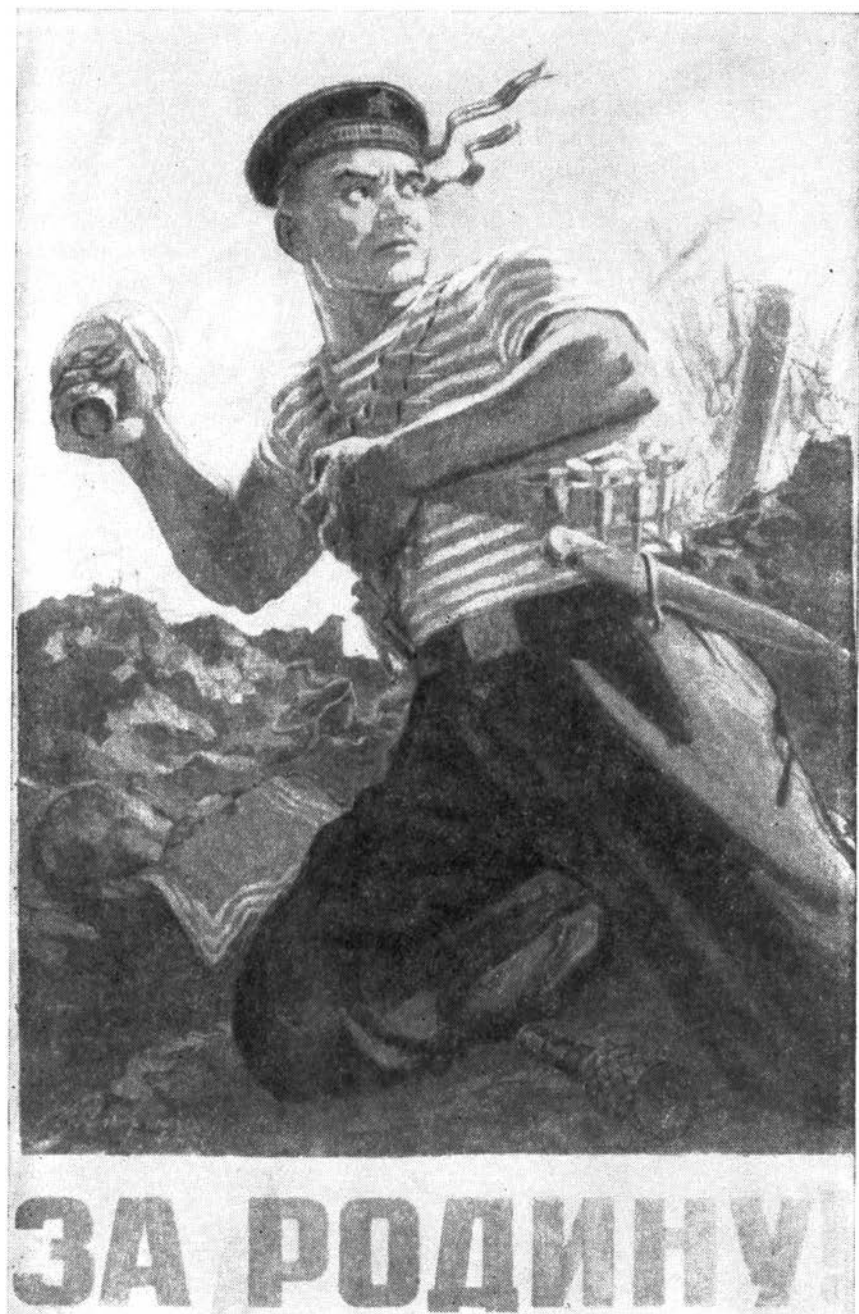
Войдя в состав московской мастерской «Окон ТАСС», Кукрыниксы во многом определили их характер. «Окна...» не столько повторяли традиционную схему рисунков-кадров, сколько тяготели к размеру панно, сопровождавшемуся текстом (по преимуществу поэтическим).

Как одну из особенностей творчества художников следует отметить использование ими пародийных ассоциаций из литературы и фольклора или игры слов. Наглядные примеры — изображение Гитлера в бабьем платке, «жалостливо» поющего старинную песню «Потеряла я колечко...» на фоне кольца окруженных на Волге фашистских дивизий (1943), или относящийся уже к концу войны рисунок, показывающий фюрера издыхающим на «смертном Оudere» (1945) и как бы отсылающий зрителя к старинному выражению «на смертном одре» (ложе).

Станковая графика и живопись. В станковой графике и живописи, несмотря на все трудности военного времени, мастера также стремились создавать глубоко содержательные произведения, мобилизующие советский народ на разгром врага.

Для станковой графики эпохи Великой Отечественной войны характерно широкое распространение целостных серий рисунков или гравюр. Этот принцип, позволяя подробнее раскрыть тему, усиливал ее воздействие на зрителя. В качестве примера образцового решения задач графического цикла можно назвать серии Д. А. Шмаринова «Не забудем, не простим!» (1942) и А. Ф. Пахомова «Ленинград в дни блокады и восстановления» (1941-1945).

Живопись всегда требует еще больших, нежели станковая графика, сроков на создание капитальных произведений, однако уже в конце



А. Кокорекин. За родину! 1942 г.

1941 года и в 1942 году появились картины «Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года» А. А. Дейнеки, «Фашист пролетел» А. А. Пластова и «Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года» К. Ф. Юона.

«Окраина Москвы...» сразу же вселяет тревогу, так как изображена пустынная улица, необычно безлюдная для столичного города. Враг приблизился вплотную. Он уже яростно бомбит предместья: чернеют развалины сгоревшего дома. В условиях надвигающейся опасности приняты своевременные меры — жители окраин эвакуированы.

По мостовой мчится в сторону центра военный грузовик. Накрывающий его брезент распахивается от порыва ветра, и зритель видит пустой кузов: машина послана с передовой за очередной партией боеприпасов. Москва не покорится врагу. Если потребуется, она будет сражаться за каждый дом. Не случайно улицу перегораживают рельсовые надолбы. Написанные художником при точке зрения снизу вверх, они приобретают особую монументальность, уподобляясь гигантским бивням, готовым распороть брюхо фашистских танков.

Картину «Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года» (1941) можно считать первым значительным полотном советской живописи периода Великой



А. Дейнека. Окраина Москвы. Ноябрь 1941 г. 1942 г.



А. Пластов. Фашист пролетел. 1942 г.

Отечественной войны. Творческая удача мастера объясняется тем, что в данном случае плакатная угловатость форм, свойственная Дейнеке, как нельзя лучше отвечала характеру образа ошетилившейся противотанковыми заграждениями, подготовившейся к отпору Москвы. Жесткость цвета соответствовала представлениям о суровой военной поре. Художник сумел создать как бы символическое воплощение, с одной стороны, тревожного грозowego времени, а с другой — неприступной мощи советской столицы.

Пластов в трагическом рассказе о загубленном воздушным пиратом мальчишке-пастушке предельно обнажил звериную сущность фашизма. Зрителю кажется, будто «Мессершмитт» только-только пронесся над его головой и всего-навсего несколько секунд назад простучала пулеметная очередь. Лишь случайно пули не задели его, а сразили мальчонку, теперь уткнувшегося лицом в траву на косогоре...

Такое впечатление достигнуто живописцем с помощью композиционного построения, в котором самую важную роль играет неустойчивая, наклонная линия косогора. Она эмоционально вызывает ощущения, появляющиеся у всякого человека, наблюдавшего молниеносное движение самолета в небе, а затем взглянувшего на землю. В подобном случае всегда кажется, словно почва начинает «колыхаться» — тоже приходит в движение.

Между тем бандит продолжает рейс над мирными просторами. Холодные, «отступающие», сине-зеленые тона далее картины подчеркивают длительность полета фашиста. И всюду он способен сеять смерть, и поэтому



К. Юон. Парад на Красной площади 7 ноября 1941 г.
1942-1949 гг.

его необходимо остановить, как будто говорит художник и требует от зрителя активного вмешательства в происходящее.

Полотно Юона «Парад на Красной площади 7 ноября 1941 года» запечатлело традиционный праздничный смотр Советской Армии, состоявшийся несмотря на непосредственную угрозу, нависшую над Москвой. Парад был воспринят всем миром как выражение непоколебимой уверенности советского народа в конечной победе над оккупантами. Торжественное величие момента великолепно раскрывается мастером в серебристой цветовой гамме, построенной на переходах коричневых и серых тонов. Строгий линейный ритм, пронизывающий размеренно проходящие по площади воинские колонны, образует прочную основу композиции. Повторяясь и подхватываясь в линиях архитектурных сооружений, обрамляющих Красную площадь, наконец, в движении облаков, он вызывает ассоциацию с поступью самой истории, колесо которой невозможно остановить или заставить повернуть вспять.

Тема глубоко захватила мастера. Он дважды возвращался к ней, выполив завершающий, третий вариант только в 1949 году.

Столь достойно начатый первый ряд живописных произведений периода Великой Отечественной войны продолжили и расширили второе значительное творение Дейнеки «Оборона Севастополя» (1942), работы Кукрыниксов «Таня» (1942—1947) и «Бегство фашистов из Новгорода» (1944—1946), С. В. Герасимова «Мать партизана» (1943—1950) и другие.

Представление о развитии станковой живописи в годы Великой Оте-



Н. Ульянов. Лористон в ставке Кутузова. 1945 г.

чественной войны будет, однако, неполным, если в заключение не остановиться на формировании советской исторической картины, в предшествующее время скупно представленной лишь отдельными полотнами. Мастера изобразительного искусства, отражая героизм советских людей, не могли не указать в числе его истоков на славные традиции исторического прошлого. В 1942—1945 годах создаются произведения П. Д. Корина «Александр Невский» (1942), Е. Е. Лансере «Трофеи русского оружия» (1942), М. И. Авилова «Поединок Пересвета с Челубеем» (1943); в 1943 году А. П. Бубнов приступает к исполнению монументального полотна «Утро на Куликовом поле», законченного в 1947 году.

Достоинства советского исторического жанра легче всего проследить на картине Н. П. Ульянова «Лористон в ставке Кутузова» (1945). Она воспроизводит визит посланца Наполеона с вынужденным предложением почетного мира, то есть посвящается одному из определяющих событий Отечественной войны 1812 года, за которым вскоре последовало отступление из Москвы и гибель пресловутой «великой армии». Выбор подобного

кульминационного момента весьма показателен для всех полотен рассматриваемого периода.

Встреча происходит в вечернюю пору, и полотно решено в напряженных тонах, в которых господствуют красноватые цвета: на стены избы, где проходят переговоры, падают через оконные стекла жаркие отблески лагерных костров русского войска, собранного у Тарутино. Доминирующее звучание этих тонов в колористической гамме должно выразить не только напряженный характер беседы. Живописец контрастно сопоставляет два типа людей. С одной стороны, лощеный царедворец, бывший посланник наполеоновской Франции при российском императоре, генерал-дипломат, привыкший к сложной политической игре, игнорирующий волеизъявление народа. С другой — выразитель этой воли, прямо заявляющий: «Я был бы проклят потомством, если бы меня сочли первым зачинщиком какой бы то ни было сделки. Такова теперь воля моего народа».

Хотя Кутузов изображен сидящим, а французский парламентар стоит, но именно фигура русского военачальника доминирует в композиции. Она кажется словно высеченной из каменной глыбы. Гладкий, спокойный фон стены позволяет художнику выделить непреклонность в позе командующего, произносящего свои исторические слова. (Добиваясь большей значительности кутузовского образа, Ульянов упростил позировать актера МХАТа М. М. Тарханова.)

Нервозность и растерянность Лористона, появившиеся в выражении лица, зрительно усугубляются написанным за его фигурой беспокойным фоном, пересеченным переплетами окон и линиями зеркала, висящего между ними.

Широта народной поддержки определила бесповоротное решение Кутузова и исход встречи. На примере произведения Ульянова прекрасно прослеживается общая для советской исторической картины идея решающей роли народа в судьбах Родины, обогатившая представления передвижников об активном участии народных масс в исторических событиях.

Скульптурный портрет. Обращаясь к развитию скульптуры, надо отметить, что ведущее место занял портретный жанр, получивший в это время всенародного подвига благодарнейший жизненный материал. Принятое еще в предвоенное время постановление о сооружении дважды Героям Советского Союза прижизненных памятников-бюстов, устанавливаемых на родине награжденного, также стимулировало развитие портретного жанра, подчеркивая общественно-воспитательную необходимость увековечения облика и характера лучших сынов народа.

В созданном в годы Великой Отечественной войны портретном цикле воинов Советской Армии особенно выделялись бюст участника штурма рейхстага майора А. В. Соколовского (1945), выполненный И. Г. Першудчевым, статуя маршала Л. А. Говорова (1945) работы В. Я. Боголюбова, портрет генерала армии И. Д. Черняховского (1945), исполненный Е. В. Вучетичем.

Среди скульптурных образов тружеников тыла наиболее впечатляющий принадлежал З. М. Виленскому — портрет уральского рабочего-металлурга И. П. Новикова (1943).

Вершинным же достижением портретного искусства данного периода были творения В. И. Мухиной — портреты полковников И. Л. Хижняка и Б. А. Юсупова, а также «Партизанка», созданные в 1942 году.

Принципы, положенные художницей в основу героического портрета, нагляднее всего выступают в изображении Хижняка, участника тяжелых оборонительных боев 1941 года, награжденного орденом Красного Знамени. Мухину увлекала возможность отразить в скульптуре массовый героизм, характерный для времени, когда мужество сделалось повседневной нормой поведения.

Перед зрителями предстает человек, каких много, но между тем в нем неожиданно выявляется нечто значительное, героическое. Передав в портретируемом индивидуальные, свойственные только ему черты, Мухина сумела добиться и обобщающей героизации образа.

Учитывая специфику верхнего освещения в музейном зале, где предстояло находиться произведению, художница наклоняет голову бюста, при этом высветляется лоб, а тени сгущаются в глазницах, отчего взгляд Хижняка начинает казаться полным страстного напряжения — гнева, готового испепелить врага.

Зная, что существует чисто психологическое представление о внешности людей волевого типа, Мухина стремится с помощью светотени достичь впечатления подобной конфигурации лица портретируемого. У Хижняка — овальные формы головы, свойственные большинству, но в условиях наклона и верхнего освещения тени, сбегая книзу, зрительно утяжеляют ее нижнюю часть. Они придают линии подбородка волевое начало.

Умело используя детали военной одежды, художница заставляет острые углы отложного воротника гимнастерки буквально «врезаться» в постамент. Поскольку скульптор не лепит плеч, такой композиционный прием повышает динамичность образа.

Волевое упорство, целеустремленность, преданность Родине читаются в этом произведении как общие черты всей массы воинов Советской Армии.

Трудности военного времени приостановили развернувшееся в тридцатые годы сооружение монументов. Однако продолжались работы по проектированию будущих памятников в честь крупнейших событий и выдающихся представителей народа, и благодаря этому в период Великой Отечественной войны выдвинулся в первый ряд советских скульпторов-монументалистов такой мастер, как Евгений Викторович Вучетич (1908—1974).

Творчество Е. В. Вучетича. Он родился в семье горного инженера; занимался в художественной школе в Ростове-на-Дону (1926—1930). Рано проявившаяся неукротимость темперамента не позволила ему долго пребывать в стенах художественного вуза: захваченный начавшейся коренной перестройкой творческих организаций, Вучетич буквально ринулся в гущу жизни и вскоре стал в Ростове-на-Дону руководителем местного отделения Союза художников. Участие в скульптурно-декоративном оформлении строившихся зданий сблизило его с приглашенными в город известными архитекторами В. А. Шуко и В. Г. Гельфрейхом. Они, достойно оценив энергию молодого художника, добились в 1935 году его перевода в Москву,



*Е. Вучетич. Модель памятника генерал-лейтенанту
М. Г. Ефремову. 1943 г.*

где развернулась грандиозная по масштабам реконструкция столицы. Первоначально Вучетич участвовал в строительстве гостиницы «Москва», а затем — Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина. В 1941 году он записался добровольцем в Красную Армию и прошел за полтора года путь от солдата до капитана. После излечения от тяжелой контузии, полученной в 1943 году, Вучетич был зачислен в Студию военных художников имени М. Б. Грекова.

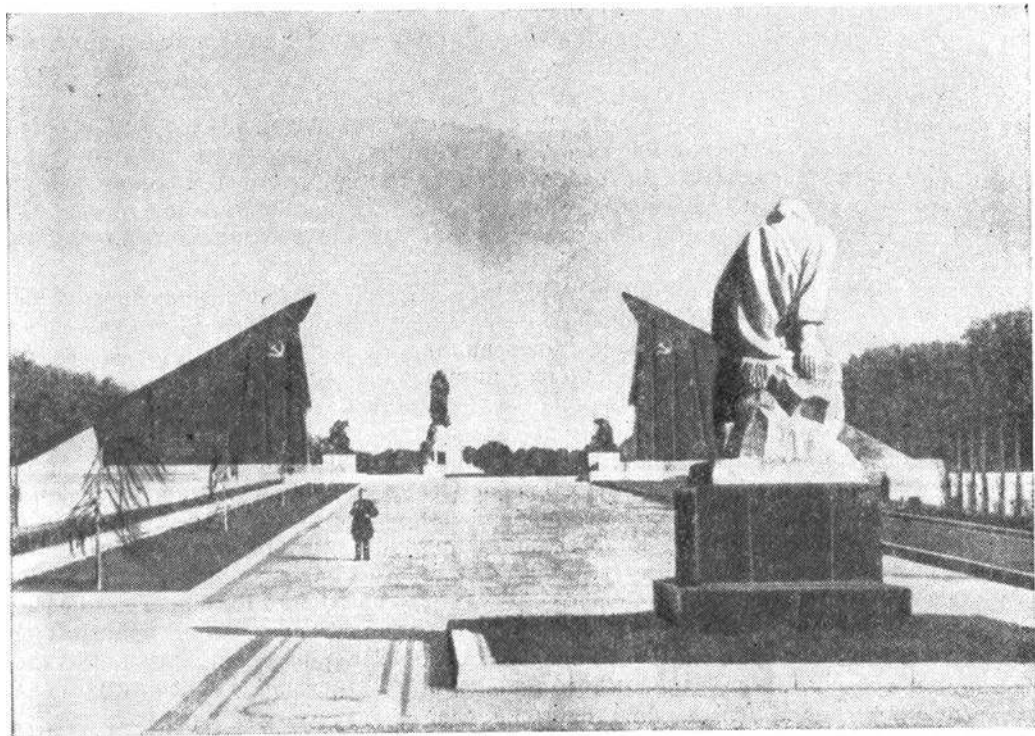
В 1943 году Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР объявил конкурс на проект памятника командующему 33-й армией генерал-лейтенанту М. Г. Ефремову, погибшему весной 1942 года под Вязьмой. Вучетич смело вступил в творческое соревнование и одержал решительную победу. Представленный им проект свидетельствовал о появлении в советском искусстве новой яркой личности с самобытным творческим почерком. Одной из его особенностей явилось использование и переработка наследия барокко.

Под знаком этого художественного направления проходило во многом развитие европейских школ XVII — первой половины XVIII века. В России, воспринявшей барокко сравнительно поздно, оно не успело в области скульптуры выявить свои возможности, так как было быстро оттеснено классицизмом. Между тем его выразительные средства достаточно богаты. Образы и формы барочного искусства, связанные с бурной эпохой своего возникновения, отражали полные драматизма конфликты времени. Патетическая приподнятость характеристики героев, динамическое построение скульптурных масс, темпераментная лепка имели, однако, в искусстве барокко и теневые стороны, выражавшиеся нередко в парадной монументализации, перегруженности композиции, преувеличенном внимании к декорировке.

Вучетич сумел взять от барокко лучшие качества и лишь в отдельных элементах не преодолел его недостатков.

Проект памятника Ефремову представлял скульптурную группу, объединенную фигурой полководца, раненого, но продолжающего руководить боем. Генерал, поддерживаемый адъютантом, указывает повелительным жестом в сторону неприятеля. Это движение находит свое продолжение в соседней фигуре — фигуре бойца, готовящегося швырнуть гранату в указанном командиром направлении. Так возникает акцент всей композиции. Он имеет основное значение для героико-оптимистического восприятия идеи монумента, хотя Ефремов и сражающиеся рядом с ним солдаты запечатлены в последние минуты их жизни: схватка идет в окружении. Третий воин, круто повернувшись назад, дает очередь из автомата по фашистам, обходящим с тыла горстку храбрецов. Смертельно раненный штабной офицер в меховой безрукавке, прикрывавший собою военачальника, из последних сил пытается скинуть пистолет и произвести пусть еще только один выстрел по наседающим гитлеровцам.

Непредвзятая правдивость отражения поистине сверхчеловеческого героизма советских людей составила сильную сторону проекта Вучетича. Все эти достоинства перевесили отдельные художественные просчеты, проявившиеся лишь после отливки и сооружения монумента в 1946 году в Вязьме



*Мемориальный ансамбль в Трептов-парке в Берлине.
1946—1949 гг.*

и заключавшиеся в том, что утяжеленность форм композиции и резкое барочное светотеневое решение объемов привели к некоторой зрительной разбросанности ее скульптурных масс.

Творческим успехом было отмечено и создание проекта памятника генералу Н. Ф. Ватутину, принятого на конкурсе, объявленном в 1944 году на Украине.

Тема Великой Отечественной войны стала определяющей в художественной деятельности скульптора (воплощение этой темы постепенно принесло ему все высшие почетные звания, включая звание действительного члена Академии художеств СССР). В атмосфере общего патриотического подъема военного времени родился замысел лучшего творения художника — проект памятника-ансамбля воинам Советской Армии, павшим в боях за Берлин.

На рассмотрение жюри поступило 52 проекта, из которых наиболее отвечающие идейным и художественным требованиям оказался проект Е. В. Вучетича и архитектора Я. Б. Белопольского. Местом для создания

ансамбля выбрали по предложению Вильгельма Пика Трентов-парк, связанный с революционными традициями германского пролетариата (здесь проходили первые мавевки, выступали на митингах Карл Либкнехт, Клара Цеткин, Эрнст Тельман). Проектировочные работы начались уже с осени 1946 года, ибо предстояло оформить памятными сооружениями площадь в 120 тысяч квадратных метров. Подобного грандиозного памятника еще не знала история ни зарубежного, ни русского национального искусства.

Открытый 8 мая 1949 года ансамбль вызвал восхищенное признание всего мира.

Вход на мемориальную территорию открывают две монументальные гранитные арки, украшенные рельефными изображениями ордена Отечественной войны. Через пролеты арок видна уже издалека фигура, олицетворяющая Мать-Родину, скорбно склонившую голову.

От этой статуи идет широкая зеленая аллея: ее конец фланкируют гигантские приспущенные знамена, осеняющие бронзовые фигуры двух коленопреклоненных солдат. Они начинают вход в некрополь. Его первое погребение — могила четырех Героев Советского Союза: генерала, офицера, сержанта и солдата, символизирующая единство Советской Армии. Далее простираются пять колоссальных братских могил с возложенными на них бронзовыми лавровыми венками. Слева и справа от погребений стоят по восемь гранитных саркофагов. Скульптор замыслил их как огромные четырехметровые барельефы — летопись Великой Отечественной войны. Тридцать два изображения на боковых сторонах саркофагов воссоздают эпопею событий — от вероломного нападения фашистской Германии до незабываемых дней победы советского народа.

Некрополь завершает насыпной курган — погребение, увенчанное мавзолеем, служащим постаментом для бронзовой фигуры Воина-освободителя.

Внутри мавзолея-постаменты находится круглый купольный зал, где на блоке черного полированного камня стоит золотой ларец с книгой, содержащей имена всех похороненных на братском кладбище. Мозаики, выложенные художником А. А. Горпенко на стенах зала, изображают представителей различных народов Европы, возлагающих цветы на могилы своих спасителей от фашистского ига.

Наиболее выразительное творение мемориального ансамбля — тринадцатиметровая статуя Воина-освободителя (общая высота с мавзолеем и курганом 33 метра). Она отчетливо рисуется на фоне голубого неба. Наклон фигуры чуть назад содействует усилению впечатления ее монументальности.

Солдат попирает гигантскую свастику, разрубленную богатырским мечом, зажатым в правой руке. Левая рука бойца прижимает к груди девочку, символизирующую собою будущее человечества, спасенное от угрозы фашистского рабства. Контрастное сопоставление нежного, хрупкого телца ребенка с грубой фактурой воинской одежды усиливает мотив покоя и мира, обретенных ценою жестокой борьбы. Энергичный поворот головы солдата говорит о постоянной готовности отстоять мир от новых злодейских посягательств.

В представлении народов мира образ Воина-освободителя стал олицетворением эпохи священной борьбы с фашизмом. Монумент, созданный Е. В. Вучетичем, допустимо рассматривать как творение, подытожившее достижения советского изобразительного искусства, связанного со временем Великой Отечественной войны.



Таким образом, советское изобразительное искусство военных лет не только исполнило свой гражданский долг перед Родиной. Оно, несмотря на все трудности периода, сумело овладеть и новыми для себя художественными рубежами (среди них наиболее важным явились принципиально новые качества искусства плаката, формирование советской исторической картины) и выдвинуло новые творческие имена.

Глава пятая

ИСКУССТВО

ПОСЛЕВОЕННОГО ПЕРИОДА

(1945-1960)

В условиях, когда потерпела крах самая мощная из всех попыток империализма военной силой сокрушить позиции социализма, главной ареной противоборства двух социальных систем должна была стать область идеологии. Уже в 1946—1948 годах ЦК КПСС принял ряд важных документов по идеологическим вопросам. Отметив достижения советской культуры, постановления обращали внимание на случаи идейных шатаний, проявившихся в среде художественной интеллигенции. Одна из причин подобных явлений коренилась в том, что культурные связи, сложившиеся между государствами — участниками антигитлеровской коалиции, стали притуплять у отдельных деятелей искусства непримиримость к буржуазной идеологии (что, правда, в основном задело сферу литературы и музыкального творчества). В решениях ЦК КПСС получили дальнейшее развитие основополагающие ленинские принципы советской культуры: служение народу, признание высокой общественной роли искусства, связь его с политическими задачами современности, с жизнью народа, реализм искусства.

Хотя вышеупомянутые документы пришлось на период, когда ощущалось влияние культа личности, в своих основах и в широкой общей программе они выражали коллективную мудрость партии. Более того, подтверждая ленинские принципы художественного творчества, постановления 1946—1948 годов укрепляли тенденции в области культуры, противостоящие чужеродным для социалистического реализма явлениям культа личности.



Демонстративность и парадность проникли в то время во многие большие тематические картины. В них пафос победы и успешного восстановления народного хозяйства нередко подменялся внешней помпезностью. Даже крупные художники писали различного рода триумфальные сцены и встречи, считая, что тем самым они откликаются на требования времени, и не замечали, что это уводит от правдивого изображения действительности.



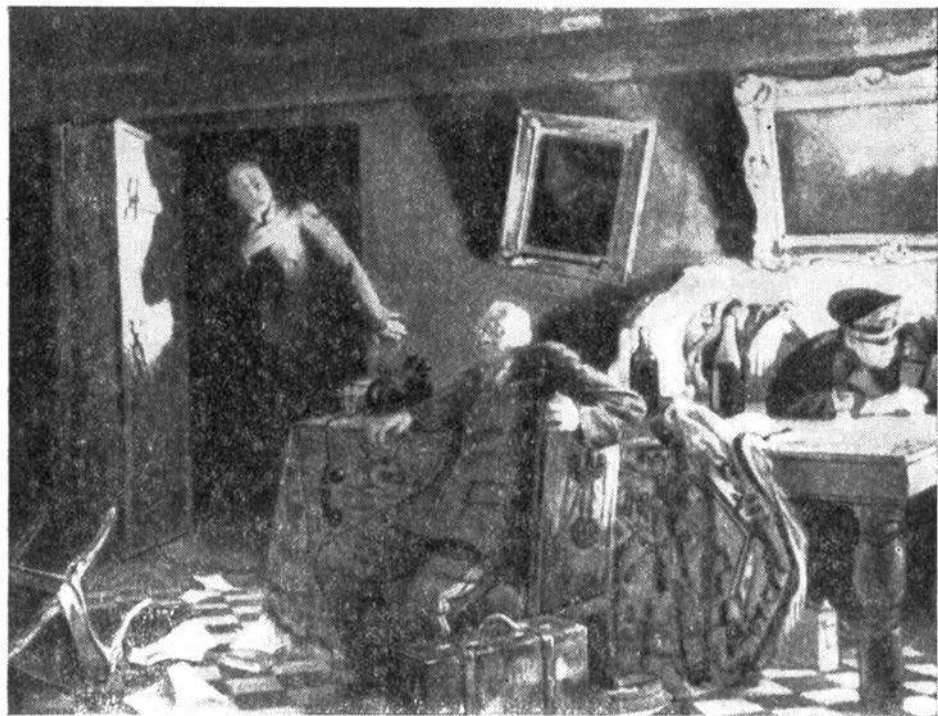
Ю. Непринцев. *Отдых после боя.* 1951 г.

Ведущая тенденция послевоенной живописи. Своеобразной реакцией на ложную монументальность и навязчивую парадность явилась тенденция, захватывавшая все большее и большее число мастеров и предлагавшая идти по линии обогащения тематической композиции жанровыми элементами, т. е. бытовыми черточками, непосредственностью отражения жизни. Например, успех, выпавший на долю известной картины Ю. М. Непринцева «Отдых после боя» (1951), объясняется прежде всего тем, что здесь батальный жанр сочетается, собственно, с бытовым.

На полотне представлен прифронтовой лесок, где на заснеженной полянке группа бойцов слушает озорную солдатскую «байку». Перед нами — отдых, но не после недавней горячей схватки, напряжение которой обязательно бы ощущалось в героях. Это — перекур на марше во время переброски подразделения с одного участка на другой. Чувствуется, что творческая интуиция подсказывала живописцу жанровое решение, и тем не менее он еще оглядывался на законы демонстративности, требовавшие «громкозвучности» при обращении к военной теме. Непринцев все-таки отдал им какую-то дань в официальном названии картины, хотя сам именовал ее и по-другому — «Василий Теркин». Паренек, сидящий в центре на пеньке, — это сошедший со страниц поэмы А. Т. Твардовского «Василий Теркин» ее герой, любимец фронтовиков:

Теркин — кто же он такой?
Скажем откровенно:
Просто парень сам собой
Он обыкновенный.
Впрочем, парень хоть куда.
Парень в этом роде
В каждой роте есть всегда,
Да и в каждом взводе.

Непринцев, будучи участником войны, считал вправе ввести в композицию и автопортрет. (Схватившийся от смеха за щеку боец, написанный справа за «Теркиным»).



Кукрыниксы. Конец, 1947 г.

Сила образа Теркина в обыкновенности. Он неотделим от массы, он — часть ее. В его неунывающей бодрости, в выработанной трудным опытом сноровке, в неостывающем юморе заключаются привлекательные черты народного характера.

Главный герой картины настолько выразителен, что смог «заслонить» собою ограниченность ее цветовой гаммы. (Художник явно не сумел использовать живописных возможностей, открывавшихся перед ним в густой зелени хвойных деревьев и снежном покрове поляны.)

Жанровое решение батальной темы принесло популярность и Б. М. Йеменскому, выполнившему произведения «Мать» (1945), «Машенька. Сестры наши» (1954—1956), «Дыхание весны» (1955).

Жанровые моменты проникали даже в историческую живопись.

Пример тому полотно Кукрыниксов «Конец» (1947—1948), посвященное крушению гитлеровского рейха. Художники отказались от показа какого-либо официального события. Они воспроизводят как бы сцену быта убежища фюрера под Имперской канцелярией в часы последнего штурма Берлина Советской Армией. Перед зрителями приемная подземных апар-

таментов, освещенная только светом аварийной автомобильной фары. Из личного бункера выбежал «сам», напуганный разрывами невиданной силы, сотрясшими бетонные своды. Его появление не вызывает, однако, ни малейшего движения среди подчиненных: в минуту близкого возмездия каждый занят только собою...

Идею неотвратимости расплаты эмоционально передает и колористическое решение. Кукрыниксы, опираясь на открытия в области кинематографа, показали, насколько художественно выразительно может быть использован электрический свет. Цвет, то потухающий в густых тенях помещения, то резко вспыхивающий в пучке направленных лучей, делает особенно понятным агонизирующее состояние участников сцены. Этой же цели служит и ритмический строй композиции: упавшая на стальную дверь тень Гитлера, утрированно-гротескно повторившая его судорожный жест, находит отклик в конфигурации тени, отброшенной старинной картиной, сместившейся со своего места.

Роль своеобразной жанровой трактовки в формировании художественного образа произведения станет особенно понятна, если из него мысленно убрать фигуры фюрера и приспешников. Оказывается, даже и тогда идея картины дойдет до зрителя, ибо он поймет, что перед ним именно — конец, политический, моральный и военный.

Полусдернутая со стола тяжелая богатая скатерть, бокал с недопитым вином, умолкнувшие телефоны, покосившаяся на стене картина, разбросанные на полу документы, — все это буквально кричит о панике, животном страхе.

Убедительным свидетельством проникновения жанровых элементов в историко-революционную живопись служат работы В. А. Серова, написанные на рубеже сороковых — пятидесятых годов.

Ученик И. И. Бродского, он, вступив в искусство во второй половине тридцатых годов, долго придерживался театрализованного изображения исторических и историко-революционных событий. Однако в 1950 году Серов выполнил картину «Ходоки у В. И. Ленина», получившую общее признание как новое слово в историко-революционном жанре (хотя и в ней сохранялась присущая художнику суховатость живописной манеры). В отличие от привычных ранее для него массовых сцен в данной композиции представлены всего лишь четыре фигуры — Ильича и пришедших к нему крестьян-бедняков. Автор избежал парадности в обстановке — действие происходит в помещении, лишенном архитектурно-декоративного убранства.

Запросто положив котомки на пол, народные делегаты за небольшим круглым столом ведут душевную беседу с руководителем первого в истории рабоче-крестьянского государства.

Они явились к нему как к самому близкому человеку, с которым можно поделиться всем наболевшим и сокровенным и который один может разрешить их вопросы и сомнения.

В типичном и рядовом для тех дней эпизоде живописец раскрывает новизну послереволюционных общественных отношений, безграничное доверие народа своему правительству.



Историко-революционная живопись. Ленинская тема стала постепенно занимать центральное место в послевоенной историко-революционной живописи. Она нашла свое творческое разрешение в таких произведениях, как «В. И. Ленин на экзамене в университете» (1947) В. М. Орешникова, «В. И. Ленин» (1947) В. Г. Цыплакова. (Последнее изображает вождя,

призывающего со ступеней Смольного к началу штурма старого мира.) Однако при всех живописных достоинствах названных картин они уступали работе Серова «Ходоки у Ленина», которая выражала новую тенденцию в раскрытии образа Ильича как «самого человеческого человека», говоря словами поэмы В. В. Маяковского. Свое лучшее воплощение эта тенденция получила в крупноформатной композиции «Выступление В. И. Ленина на III съезде комсомола» (1950), выполненной Б. В. Иогансоном совместно с молодыми художниками В. В. Соколовым, Д. К. Тегиним, Н. П. Файдыш-Крандиевской и Н. Н. Чебаковым. Беседа с искусствоведом М. П. Сокольниковым, Б. В. Иогансон говорил: «Все съезды, собрания писались фронтально, то есть на переднем плане были участники собрания, а в фас показывались только президиум и выступавшие»¹. При таком композиционном построении люди, присутствующие в зале, написанные с затылка, сливались для зрителя в совершенно безликую массу, которой, по существу, противопоставлялась личность руководителя, трибуна или вождя.

Иогансон предложил изобразить зал заседания III съезда комсомола с точки зрения человека, сидящего в президиуме, откуда открывается вид на вытянутое в длину помещение, заполненное делегатами, слушающими Ильича. В. И. Ленин, выступающий перед ними, кажется окруженным молодыми, взволнованными лицами. Художникам удалось выразительно показать Ильича в духовном слиянии с массой.

В произведениях начала тридцатых годов, например Н. А. Андреева и А. М. Герасимова, образ В. И. Ленина захватывал страстностью своего революционного

Б. Иогансон, В. Соколов, Д. Тегин, Н. Файдыш-Крандиевская, Н. Чебаков. Выступление В. И. Ленина на III съезде комсомола. 1950 г.

¹ Сокольников М. П. Иогансон. М., 1957, с. 138.

призыва. В картине, созданной под руководством Иогансона, в позе Ильича нет воспламеняющей патетики. Его поза не столько оратора, сколько учителя. Великолепно найден разъясняющий и убеждающий жест правой руки. Он хорошо дополняется мягким наклоном головы в сторону замершего в напряженном внимании зала.

Теплота речи-обращения отнюдь не снимает ее революционной остроты: данный момент художественно ощутим в акцентах красного цвета, которые окружают живописное пятно фигуры выступающего. Это — полотнище призыва, находящееся как бы над его головой, кумачовые обрамления портретов Маркса и Энгельса, мерцание красных тонов на плакатах слева и справа от оратора, наконец, огненная скатерть слева от него и ковер под ногами.

Реакция зрительного зала на революционно-действенную ленинскую речь колористически выражается тонким включением в гамму монохромных тонов одежды делегатов острых цветовых вспышек: то красных плаetchков девушек-комсомолок, то петлиц-«перекладин» на шинелях, то красного верха шапки-кубаны одного из персонажей.

В. И. Ленин — воспитатель революционного поколения — такова главная идея картины, обретшая достойное художественное воплощение.

Новые аспекты в решении ленинской темы характерны и для графики — рисунков Е. А. Кибрика, П. В. Васильева и особенно Н. Н. Жукова.

Таким образом, если мастера тридцатых годов добились монументального, патетического решения образа вождя, то художники послевоенного периода, обогатив их поиски, пришли к психологически углубленному, проникновенному воплощению образа В. И. Ленина.

Жанровая живопись. Тенденции послевоенного искусства прокладывали дорогу к развитию непосредственно жанровой живописи. Уже на Всесоюзной художественной выставке 1946—1947 годов центральным полотном оказалась картина А. И. Лактионова «Письмо с фронта» (1947).

Сравнительно крупное по размерам произведение изображало между тем непритязательный мотив — крыльцо дома, на котором читают весточку от близкого человека, доставленную его однополчанином.

Эмоционально-приподнятое воздействие картины определяет ослепительный свет летнего дня, когда солнечные лучи, пронизав бирюзовое небо, затопив двор и крыльцо, даже проникают в полутемную прихожую, а оттуда словно бы проливаются в зал, к зрителям.

Светящимся ореолом вспыхивают волосы девушки из местной команды МПВО; щурится от ослепляющего блеска лазурного неба покуривающий боец-«почтальон»; у получившей весточку женщины светится золотистая кожа руки под белой тканью блузки, просвеченной касанием солнечного луча; розовеет ладошка соседской девочки, тронутая отражением солнечных бликов. Эффекты света усиливают жизнерадостность представленной сцены, где в живых, по-человечески простых героях зритель узнавал своих знакомых, самого себя.

Сердечный прием у зрительской аудитории нашли полотна Ф. П. Решетникова «Прибыл на каникулы» (1948) и «Опять двойка» (1952), несмотря на их очевидные живописные несовершенства. В работе над серией

своеобразных картин-новелл «Люди целинных земель» стал с 1954 года завоевывать себе имя Д. К. Мочальский. Жанровые композиции доставили признание В. Н. Гаврилову, И. В. Шевандроновой, А. П. Левитину, А. А. Мыльникову. На жанровой тематике созревало творчество одного из ведущих живописцев современности Аркадия Александровича Пластова (1893-1972).

Творчество А. А. Пластова. Именно в послевоенную эпоху полностью раскрылось дарование уже перешагнувшего порог пятидесятилетия мастера. Он учился на скульптурном отделении Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Революция 1917 года захватила студента III курса размахом начавшегося переустройства жизни. Прибыв в родное приуральское село Прислониха, Пластов включился в его перестройку на новых основах, за что был кулаками предательски, из-за угла тяжело ранен в голову. Художник крестьянствовал, получая при своих отъездах в Москву соответствующую справку из сельсовета: «Колхозник Пластов отпущен на зиму в отхожий промысел по своей специальности».

Учебные занятия скульптурой отразились на манере письма мастера, позволяющей, действительно, ощущать в живописце словно бы ваятеля, лепящего форму.

Что же касается непосредственного участия в колхозном строительстве, то оно дало его творчеству магистральную тему. В 1945, по существу еще военном году художник создал такое значительное полотно, как «Сенокос». Повышенная красочность колорита произведения убедительно передает радостное настроение, которое овладело всеми советскими людьми — победителями в Великой Отечественной войне, хотя ее бойцы продолжали находиться в армии и, как это верно запечатлено, тяжесть труда, кормившего Родину, оставалась лежать на плечах стариков, женщин и подростков.

Тогда же, в 1945 году, Пластов исполнил и другую известную картину — «Жатва», 1949 год в деятельности мастера отметил «Колхозный ток», воспевающий радость коллективного труда, подытожившего многомесечные усилия социалистического села.

В 1951 году художник написал полотна «Витя-подпасок» и «Ужин трактористов», начавших собою тот ряд работ, за которые в 1966 году ему, уже действительно члену Академии художеств СССР, присудили звание лауреата Ленинской премии. Лучшим в этом своеобразном цикле осталось произведение «Ужин трактористов». В картине изображена девушка, пришедшая на пахотное поле с колхозной фермы и разливающая прохладное молоко трактористу и его подручному — подростку. Свежий белый халат, косынка на ее голове — эти и другие детали говорят о том уважении, которым окружен труд механизаторов в колхозной деревне. В красном пятне майки старшего из них, медно-красном тоне его загорелого лица, озаренного закатом, словно бы продолжает дышать накал напряженной работы, которой, несмотря на вечернюю пору, еще предстоит продолжаться (о чем свидетельствует подымающийся дымком, не выключенный спешности ради трактор). Зеленый верх фуражки пограничных войск на герое свидетельствует, что он всегда стоял и стоит в передовой шеренге бойцов Отчиз-

ны — будь то недавние поля сражения или сегодняшние мирные поля битвы за урожай.

Как эту картину, так и следовавшие за ней «Весну» (1954), «Лето (Полдень)» (1960) и другие отличало чувство современности не только в избранном мотиве, но и в характере разработки последнего. Говоря о манере Пластова как живописца современности, нельзя не заметить воздействия на нее киноискусства. Так, художник стремился сосредоточить внимание зрителей на каком-то отдельном жанровом действии, показав его крупным планом. При этом он часто оперировал приемом фрагментарности. Например, в произведении «Ужин трактористов» половина фигуры лежащего на земле паренька-подручного уходит за раму, за раму уходит и основная часть корпуса трактора. Фрагментарность используется и в крупноформатных полотнах Пластова, казалось бы включающих моменты панорамного обзора. Но, затрагивая вопрос этой «панорамности», допустимо обратиться опять-таки к языку кино — применить термин «широкоэкранность». Ведь появление последнего как выразительного средства кинематографа вызывалось творческим желанием не только и не столько достичь широты зрительного обзора, сколько добавить к основному сюжетному мотиву ряд самостоятельных мизансцен. Внешне не связанные с поступками основных героев, они своей кажущейся безучастностью несли функцию подчеркнуть достоверность происходящего. В большой картине Пластова «Колхозный ток» видна, например, девушка, несущая на плече ведро, в ногах у которой путается озорная собачонка. Эти персонажи сюжетно не включены в ведущий мотив молотбы, но, с другой стороны, они не позволяют приподнять тону произведения перейти в ложный пафос, вводят в полотно ноты «неофициальности, человеческой теплоты».

Наряду с Пластовым другим выдающимся жанристом послевоенного периода стал Семен Афанасьевич Чуйков (р. 1902).

Творчество С. А. Чуйкова. Художник родился в семье писаря русско-го гарнизона в Киргизии и полюбил сыновней любовью эти края. Окончив Вхутеин в 1929 году, он посвятил им все свое дарование. Первоначально им овладело творческое желание рассказать о предреволюционной истории Киргизии — «Перекочевка бедноты (Из прошлого Киргизии)» (1934), «Киргизское восстание 1916 года» (1936) и др. Затем, чем дальше, тем больше захватывало молодого мастера социалистическое переустройство жизни бывшего полуколониального района Российской империи. Причем он выбрал в современной действительности самую важную тему — его интересует не столько перестройка экономики, сколько формирование нового человека, равноправных граждан родины Октября.

На этом ответственном пути наибольшая художественная удача пришла к нему в послевоенную пору, когда среди других работ он исполнил такие значительные полотна, как «Утро» (1947) и «Дочь Советской Киргизии» (1948). Рассматривая, например, второе из них, замечаешь, что живописец не проявляет тяготения к развернутому сюжету. Перед зрителем однофигурная композиция, запечатлевшая девочку, направляющуюся в школу (судя по книгам в ее руках). Но мастер написал не портрет, а тематическую картину с глубокой идеей.



А. Пластов. Ужин трактористов. 1951 г.

Возвышенный тон повествования колористически выражен в пронзительной синеве воздуха, гармонирующей с белым платьем подростка, на которое ложатся голубые блики от синей же, как небо, жилетки. Красная косынка, акцентируя звучание теплых тонов лица, заставляет зрителя острее увидеть тот внутренний свет, который озаряет все существо школьницы.

Художник решил композицию так, что перед девочкой чуть большее пространство, нежели позади нее, и это порождает ощущение устремленного, но не порывистого, а уверенного в себе движения юной героини. Понижая линию горизонта, мастер как бы монументализирует девичью фигурку. Господствуя над пейзажным окружением, она воспринимается повластной, хотя и юной хозяйкой своей страны. Простой и ясный образ становится олицетворением молодой, свободной республики.

Живописец в пятидесятые годы одним из первых в советском изобразительном искусстве рассказал и об освободившихся народах зарубежной Азии. Он написал ряд картин, запечатлевших простых людей Индии — «В пути» (1954), «Вечернее раздумье» (1957), «Песнь кули» (1959) и другие. Его деятельность нашла высокую оценку, принесла ему звание действительного члена Академии художеств СССР.

Портретный жанр. Нравственная сила человека-творца, становившаяся главной темой советской жанровой живописи, определила развитие и портретного жанра. В данной области в конце пятидесятых годов обозначились тенденции новаторские по отношению к ранее накопленному в жанре портрета.

Новые тенденции сказались прежде всего в появлении живописных циклов, например галереи односельчан, созданной А. А. Пластовым к выставке «Наш современник» (1959), «Люди колхоза «Гвардеец» Чувашской АССР» Н. А. Веселовой и Л. В. Кабачека (1959—1960), двух портретных серий «Рязанские животноводы» и «Передовики сельского хозяйства Кубани», над которыми с 1959 года работал В. К. Нечитайло.

Новаторство обнаруживало себя и в принципах художественного выражения — в заострении портретного образа, приближении к приемам монументальной живописи. Прежде чем у других портретистов, это проявилось в творчестве Павла Дмитриевича Корина (1892—1967).

Творчество П. Д. Корина. Его родиной было село Палех, где из рода в род передавалась профессия иконописца. Отличной копией с нестеровских росписей в церкви Марфо-Мариинской общины ему удалось вызвать к себе внимание М. В. Нестерова, со временем все более углублявшееся. С 1912 по 1916 год он занимался в Московском училище под наблюдением К. А. Коровина и С. В. Малютина.

События Великого Октября заставили молодого художника многое переоценить в жизни и в искусстве. Корин работал в мастерской «Окон Роста», писал лозунги, преподавал — искал свое место в строительстве новой культуры. В 1931 году с ним познакомился А. М. Горький, по рекомендации и благодаря содействию писателя живописец дважды — в 1931 и в 1935 году — побывал за границей в музеях Италии, Франции, Англии и Германии.



П. Корин. Портрет Кукрыниксов. 1958 г.

Уже в тридцатых — сороковых годах им были выполнены оригинальные по трактовке портреты А. М. Горького (1932), М. В. Нестерова (1939), артиста Л. М. Леонидова (1939), пианиста К. Н. Игумнова (1941—1943), С. Т. Коненкова (1947) и другие.

Однако искусство Корина не находило понимания у критиков конца тридцатых годов. Ему даже пришлось из-за необоснованных выпадов в свой адрес отложить осуществление грандиозного произведения «Русь уходящая» (8 мХ12 м), посвященного образам отживающего церковного мира (хотя Горький горячо одобрил этюды и дал название задуманной художником композиции).

В тот период живописец находил выход своим устремлениям лишь в тематике, обращенной к историческому прошлому. Он написал упоминавшийся триптих «Александр Невский», создал в 1951—1952 годах цикл мозаик для станции Московского метрополитена «Комсомольская-кольцевая», воспевающих героину борьбы русского народа за национальную независимость.

В послевоенное время портретное мастерство Корина постепенно обрело достойную оценку, принеся ему звание действительного члена Акаде-

мии художеств СССР. В 1963 году за портреты режиссера Р. Н. Симонова (1956), М. С. Сарьяна (1956), Кукрыниксов (1958) и итальянского живописца Ренато Гуттузо (1961) он был удостоен Ленинской премии ¹.

Наиболее характерное для этого ряда полотен «Портрет Кукрыниксов». Один из зрителей, после осмотра выставки, где экспонировалось произведение, писал, что оно напомнило ему «Богатырей» В. М. Васнецова. И подлинно, Корин словно бы задумал изобразить «богатырскую заставу» советского искусства — художников-сатириков, чей разящий смех не раз испытывали на себе враги социализма, особенно в период Великой Отечественной войны. Потому-то Кукрыниксы изображены в мастерской на фоне собственных плакатов военной поры. Белеющий на столе планшет, карандаши, начатые работы с ровными локальными пятнами расцветки делают обстановку студии похожей на обстановку фронтового штаба.

Для выражения напряженной атмосферы тех дней автор широко пользуется черным цветом, почти изгнанным импрессионистами из палитры живописи за истекшее полу столетие. Густые черно-синие тона проходят в плакатах, помещенных за спиной художников, но с этими тонами, воплощающими силы мрака, активно борются горячие красные пятна и полосы символических молний, «клещей» и т. п., олицетворяющих поражающие удары советского оружия.

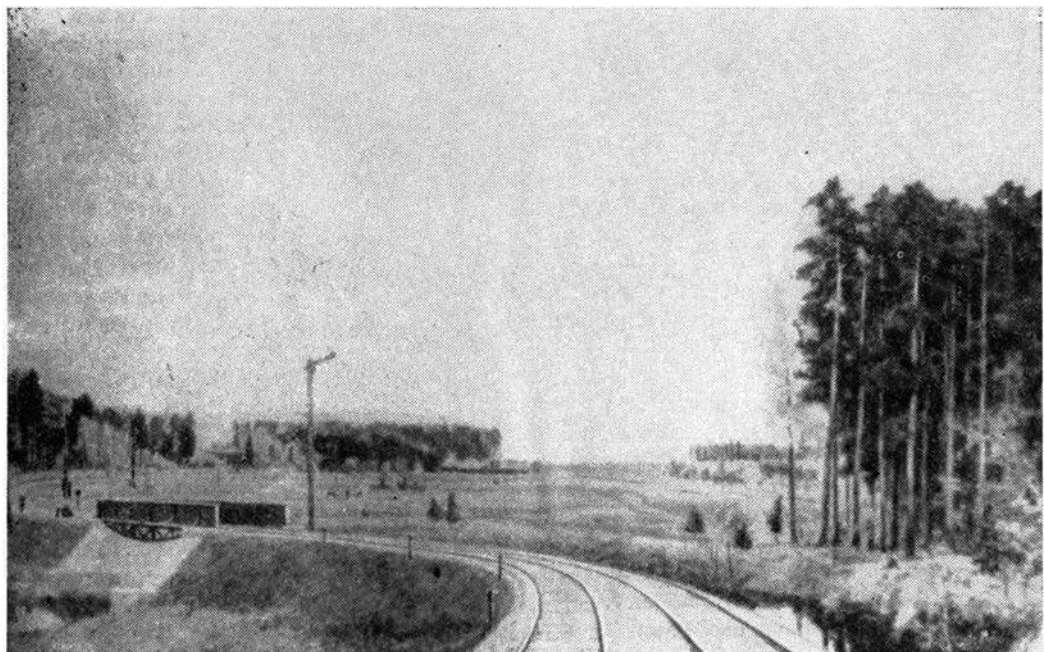
Напряженность цвета и линий в плакатах точно бы распаивает перед зрителем окно в клокочущий страстями мир, давая представление о масштабности творчества Кукрыниксов. Усаженные портретистом в ряд, фигуры заполняют собою, словно крепостной стеною, все пространство холста от края до края. Их позы естественны и в то же время внутренне значительны, что больше всего ощутимо в изображении М. В. Куприянова, замыкающего правую часть композиции. Он, как изваяние, возвышается на стуле. Это впечатление усугубляет разработка формы широкими плоскостями — гранями.

Глядя на полотно, чувствуешь, что лица, показанные живописцем, индивидуальны по личным привычкам, вкусам, чисто человеческим свойствам, но это монолитный творческий коллектив и что именно высокое и грозное искусство советской сатиры, войдя в их жизнь, сделало их личностями, деятелями огромного размаха.

Пейзажный жанр. Приметным фактом жизни советского изобразительного искусства послевоенного периода также было углубление содержательности индустриального пейзажа, хотя и лирическая тематика продолжала выдвигать новые имена, например Н. М. Ромадина. Работы В. В. Мешкова, А. М. Грицай, Я. Д. Ромаса, Г. Г. Нисского и других посвящались не интимным уголкам природы, а ее широким просторам, менявшим свой облик в ходе социалистического строительства.

Чувство современности особенно остро проявилось в полотнах Г. Г. Нисского. Картиной, типичной для его творчества, может быть назван «Белорусский пейзаж» (1947). В изображении лесных просторов Белорус-

¹ После смерти художника в 1967 году его квартира-мастерская была объявлена мемориальным музеем — филиалом Государственной Третьяковской галереи.



Г. Нисский. Белорусский пейзаж. 1947 г.

сии, прорезанных поворотами уходящей вдаль ленты железной дороги, выразительно подчеркнута красота природы, преображенной трудом советского человека. Произведение не мыслится без индустриального мотива.

Двойным изгибом железнодорожного пути художник утверждает широкий разворот пространства. Рельсы, срезанные передним краем полотна, зрительно вовлекают смотрящего в развернувшееся приволье. Туда же, мимо тронутых осенними красками лесов, мчится поезд, усиливая динамику пейзажного образа.

Новаторский подход к пейзажным мотивам получает свое преломление и в характере самой живописи Нисского, использующей принципы декоративного панно. Не случайно полотно «Белорусский пейзаж» украсило собою интерьер общественного сооружения — высотного здания МГУ.

Декоративное панно привлекло к себе творческое внимание художника возможностями монументального решения. Эта монументальность необходима Нисскому для того, чтобы полнее выразить то чувство окрыляющей творческой радости, с которой советские люди, вооруженные мощной техникой, овладевая силами природы, ставят их на службу великому делу созидания нового общества.

Художник не приемлет созерцательного отношения к пейзажу. Даже по свойствам своего человеческого характера он постоянно нуждается в

ощущении своей организующей воли, противопоставленной стихийному началу, живущему в природе. Выход для этой внутренней потребности Нисский находил в увлеченном занятии лыжным и водным спортом. Званием мастер спорта, присвоенным ему, живописец всегда гордился не менее, чем другими своими почетными званиями. Перед Великой Отечественной войной он был капитаном столичной команды яхтсменов. В личном первенстве ему не раз удавалось обходить известных спортсменов.

Все это, вместе взятое, позволяло Нисскому не повторяться не только в выборе мотивов, но и в их истолковании, свидетельством чему служат «Весна на Клязьме» (1947), «Верхняя Волга» (1949), «Порт Одесса» (1949—1950), «Перед Москвой. Февраль» (1956) и многие другие картины.

В целом послевоенная живопись вновь вышла на передние рубежи общего развития изобразительного искусства, что особенно замечалось в сопоставлении со скульптурой того же времени. Однако положение изменилось, когда XX съезд КПСС, разоблачив чуждый природе социалистического строя культ личности, расчистил дорогу для самых смелых новаторских творческих поисков.

Творчество С. Т. Коненкова. Мастером, ранее других скульпторов ощутившим новые требования, стал С. Т. Коненков, работавший в скульптуре станковой, меньше испытывавшей давление культа личности. Наконец, имело значение обостренное восприятие свежих веяний в культурной жизни страны, объяснявшееся тем, что ваятель повторно для себя вступал в русло советского изобразительного искусства (с 1923 по 1945 год он жил за границей, сохраняя советское подданство).

За рубежом (в США) художник выступал в основном в портретном жанре, в том числе и в области исторического портрета (так, например, в 1933 году им был создан выразительный образ Ф. М. Достоевского).

Вернувшись в декабре 1945 года в СССР, ваятель продолжал творить в избранном жанре, отбирая модели в широком диапазоне — от детских («Ниночка», 1950; «Наташа», 1954) до портретов академика Н. Д. Зелинского (1952), композитора М. П. Мусоргского (1953) и т. д. Одновременно он пробовал силы и в области декоративно-монументального творчества, осуществив в 1953—1954 годах скульптурное оформление здания Института геохимии АН СССР в Москве и Музыкально-драматического театра в Петрозаводске.

Все эти работы внутренне подготовили его к созданию лучшего из его творений — «Автопортрета» (1954).

Художник выбрал, казалось бы, традиционное погрудное скульптурное изображение. Но если обычно в композиционной схеме бюста господствуют вертикали, то в данном случае акцентируются горизонтальные линии. С этой целью мастер как бы вытянул произведение по фасаду.

Широкий разворот плеч, достигнутый с помощью такого приема, сразу же вносит начала величавости, которые усиливаются тем, что левое плечо модели выдвигается вперед, как бы захватывая с собой поток воздуха и зрительно увеличивая пространственную среду, окружившую изображение.

Откинута голова, ее несколько горделивая посадка говорят о чувстве внутреннего достоинства запечатленного человека, наделенного высоким



С. Коненков. Автопортрет. 1954 г.

представлением об общественной значимости того дела, которому он отдал свою долгую жизнь.

Используя для произведения мрамор, художник выбрал, однако, его крупнозернистый сорт и не отполировал поверхность, а оставил ее матовой, чтобы тем самым внести в благородство, присущее мрамору, какие-то ноты мужественности, а следовательно, оттенить их зрительно и в портретном образе.

Произведение в целом сохраняет все особенности самобытной творческой манеры Коненкова — концентрацию психологического состояния, решение портретной характеристики не в ее конкретном многообразии, а в ведущих, как бы конструктивных чертах, декоративную разработку пластической формы, неожиданность композиционного строя.

Новой, однако, была бесспорная тенденция к монументализации станкового произведения. Именно она позволила зрителю принять произведение не только в качестве художественного самораскрытия старейшего советского скульптора, но и главным образом как типизированное обобщение образа художника-современника.

В 1957 году, в первое присуждение возобновленных Ленинских премий, скульптора за «Автопортрет» удостоили этой высокой награды. После смерти скульптора в 1971 году его столичная мастерская была превращена в мемориальный музей. Организован мемориальный музей и на родине художника — в Смоленске.

Станковая скульптура. Тенденции к монументализации станковой скульптуры, отчетливо проявившие себя в деятельности Коненкова, выдвинули во второй половине пятидесятых годов и новые имена. В 1957 году обратил на себя внимание критики Ф. Д. Фивейский, исполнивший композицию «Сильнее смерти». Он изобразил советских бойцов, сохраняющих даже в фашистском плену твердость духа. В том же году получила известность статуя «Орленок» (1957) Л. Н. Головницкого, обращенная к эпохе гражданской войны и вскоре переработанная в памятник комсомольцам — героям Октябрьской революции и гражданской войны на Урале (установленный в Челябинске).

Выступавший первоначально в декоративно-монументальной скульптуре Ф. И. Бабурин в бронзовой группе «Песня. На просторах целины» (1957) изобразил девушек, возвращающихся с полей в совхозный поселок. Художнику удалось соединить лирическое переживание героинь с ощущением беспредельности окружающего их мира.

Строгая торжественность построения, плавные переходы широких поверхностей гранитной статуи Л. Л. Кремневой «Строительница» (1958), не лишая девичий облик женственной привлекательности, хорошо выразили высокий пафос созидательного труда.

Монументальная скульптура. В области монументальной скульптуры также начали блистательно выступать наряду с уже опытными мастерами (например, Н. В. Томским, создавшим памятник полководцу И. Д. Черняховскому для Вильнюса, 1950) молодые художники. Вслед за Коненковым Ленинская премия следующего, 1958, года отметила М. К. Аникушину за памятник А. С. Пушкину для Ленинграда.

Монумент был воздвигнут в 1957 году на площади Искусств, где находится здание Русского музея, построенного Росси, и памятник мог войти в сложившийся ансамбль лишь при условии строгого учета классических традиций. Отказавшись от решения формы крупными объемами, несвойственными вааянию пушкинской поры, мастер, однако, для своего творения нашел современное звучание в широких и свободных ритмах. Их рождает вольный жест отведенной вправо руки поэта, словно приветствующего этим движением восходящее солнце нового дня, а также линия динамично отброшенной свежим утренним ветром полы сюртука. Перед зрителем — Пушкин, певец-гражданин, возвещающий народу, что тьма неминуемо скроется и воссияет заря свободы. Мироощущение нашей эпохи отчетливо дает себя знать при сопоставлении такой трактовки образа Пушкина с лирической интерпретацией образа, например, в известном творении А. М. Опекушина.

Ленинскую премию 1959 года получил А. П. Кибальников за памятник В. В. Маяковскому, установленный в Москве. Заслуженно отмеченный критикой и зрителем как автор памятника Н. Г. Чернышевскому в Саратове (1953), скульптор прочно закрепил завоеванные творческие позиции.

В его новом произведении ощущение монолитности, тяжелой весомости формы выражало не только личность поэта как человека, но и характер его поэзии, а вместе с тем и всей советской поэзии периода социалистического переустройства страны.



М. Аникушин. Памятник А. С. Пушкину. Ленинград, 1957 г.

Маяковский воплощен Кибальниковым словно бы выступающим на многолюдном митинге или манифестации, и кажется, площадь, носящая ныне имя певца революции, слышит:

И я,
как весну человечества,
рожденную
в трудах и в бою,
пою
мое отечество,
республику мою.

Процитированные поэтические строки вырезаны па граните постаментов по указанию ваятеля, взявшего на себя не только исполнение статуи, но и проектирование пьедестала, который обычно проектируется архитектором.

Станковая и книжная графика. В графике послевоенного периода стали все больше заявлять о себе станковые формы, закреплявшие творческие позиции, достигнутые во время Великой Отечественной войны. Так, к концу пятидесятых годов получили распространение большие графические циклы, отражающие жизнь и труд советских людей на производстве, в колхозах, на целинных землях. Среди лучших были циклы В. Е. Цигаля, посвященные колхозникам Крыма, Кубани, Целинного края (1949—1954). Положительную оценку общественности получила серия рисунков Ю. И. Пименова «Москва и Подмосковье», начатая в 1953 году и рассказывающая о тружениках столицы и столичной области.

В историко-революционном жанре выделялись сложившиеся в цикл рисунки Е. А. Кибрика «Июль 1917 года. В. И. Ленин в подполье», «Встреча В. И. Ленина на Финляндском вокзале», «В Смольном», «Революция победила!», «В. И. Ленин на субботнике» (1947—1959).

Книжная графика тоже по мере восстановления народного хозяйства и расширения издательского дела в стране приумножила свои достижения. Послевоенная эпоха принесла советскому графическому искусству такие образцовые работы, как, например, иллюстрации Кукрыниксов к «Даме с собачкой» (1945—1946) А. П. Чехова, к «Фоме Гордееву» (1948—1949) А. М. Горького, Д. А. Шмаринова к роману «Война и мир» (1953—1955) Л. Н. Толстого.

Появились интересные иллюстрационные циклы к сочинениям писателей, сформировавшихся уже в советское время, в частности к произведениям М. А. Шолохова: А. М. Лаптева к «Поднятой целине» (1948) и О. Г. Верейского к «Тихому Дону» (1951—1952).

Высшим признанием достижений послевоенной книжной графики было присуждение в 1962 году Ленинской премии В. А. Фаворскому за творческую работу над «Словом о полку Игореве» (1960), «Борисом Годуновым» (1950) и «Маленькими трагедиями» (1959—1961) А. С. Пушкина.

Оформление пушкинских «Маленьких трагедий» представляет образец целостного книжного ансамбля при максимальном использовании возможностей полиграфии. Выполняя, например, шмуцтитул к «Каменному гос-

тию», гравер обнаружил глубокое понимание художественно-технической роли листа, служащего в данном конкретном случае для того, чтобы поместить на нем название нового произведения, входящего в сборник. Поэтому мастер оставил почти нетронутой изображениями всю поверхность страницы и даже надпись поместил не в центре, а ближе к верхнему обрезу листа. Лишь рядом с буквами надписи Фаворский награвировал статую командора, а в нижней половине страницы — небрежно брошенные плащ, шляпу и шпагу Дон Жуана.

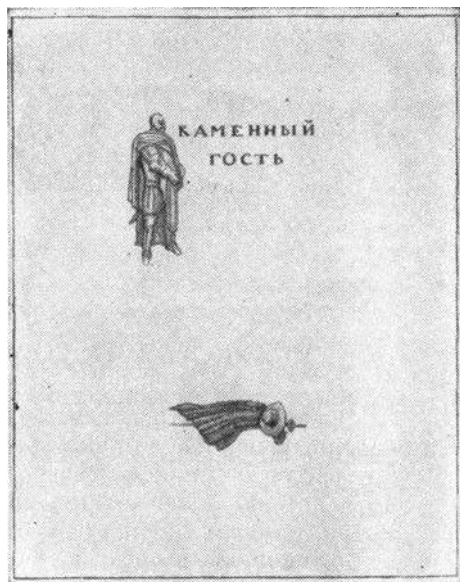
Своей конфигурацией изображение командора словно бы повторяет абрис заглавной буквы («К»), атрибуты же Дон Жуана принимаются за чисто орнаментальный мотив. Занимая зрительно подчиненное положение по отношению к заголовку, они не мешают, следовательно, прочесть заглавие как самое главное в шмуцтитule. Вместе с тем после прочтения надписи вдруг ощущаешь, что эта атрибутика образно-концентрированно пересказывает содержание литературного произведения, где мрачные силы губят любовь, осмелившуюся противостоять им. Читатель замечает, что маленькая фигурка командора, помещенная словно бы на незримой наклонившейся плоскости, начинает давяще нависать над пространством страницы. Это впечатление усиливается контрастом между светлым, чистым цветом белого бумажного листа и темной массы статуи.

Небольшой размер последней теперь воспринимается как сгущение, сжатие злой, жестокой энергии, а атрибуты Дон Жуана смотрятся как уже раздавленные ее проявлением.

Так, в самых малых элементах оформления книги Фаворский обнаружил умение высокохудожественно использовать средства книжной графики и добиваться монументального обобщения.

Создание Академии художеств СССР. Успехи, достигнутые советским искусством в послевоенный период, во многом обязаны в числе других причин и преобразованию в 1947 году Всероссийской Академии художеств в Академию художеств СССР. Она стала высшим научно-творческим центром страны в области изобразительного искусства, объединяющим крупнейших художников и осуществляющим также (через специальные институты) педагогическую деятельность всесоюзного значения.

Таким образом, и в условиях послевоенного времени еще раз обнаружили свою жизнеспособность ленинские основы художественного творче-



В. Фаворский. Шмуцтитул к трагедии Л. С. Пушкина «Каменный гость». 1959—1961 гг.

ства в нашей стране. Продолжавшееся поступательное движение советского изобразительного искусства привело к тому, что в ряде жанров живописи, в скульптуре и графике обозначились черты нового образного строя, связанные с повышением чувства гражданственности и стремлением художников полнее сочетать разработку характеров и судеб отдельных людей с постижением грандиозности совершающихся исторических процессов.

Глава шестая

ИСКУССТВО НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ (1961-1975)

Завершение строительства социализма в СССР, осуществленное в послевоенный период, выдвигало перед советским изобразительным искусством грандиознейшие из задач, когда-либо стоявших вообще перед искусством в истории человечества. Программа КПСС, принятая XXII съездом партии, намечая научно обоснованные перспективы построения коммунизма, подчеркнула в числе важнейших моментов и то, что «культурное развитие в период развернутого строительства коммунистического общества явится завершающим этапом великой культурной революции»¹. В решениях XXIV и XXV съездов КПСС говорится об усилении роли литературы и искусства в формировании нового человека в условиях общества развитого социализма.

В 1960 году состоялся Первый учредительный съезд художников Российской Федерации, принявший решение об учреждении Союза художников РСФСР, включившего около пяти с половиной тысяч членов и кандидатов в члены Союза. Объединение мастеров Российской Федерации в такой мощный коллектив возлагало на них высокую обязанность осуществлять повседневно и неизменно авангардную роль в советском изобразительном искусстве. В 1972 году ЦК КПСС вынес постановление «О литературно-художественной критике», где перед публицистикой и критикой были поставлены настоятельные проблемы всемерного содействия прогрессивным процессам социалистической культуры.

На современном этапе развития обращает на себя внимание стремление художников к эпическому выражению избранной темы.

Искусство, обращающееся к массам как основному объекту творческого изображения, всегда приобретало особый размах. Но эпос прошлого, начиная от сказаний и «Илиады», внушал людям веру в провидение, в рок.

Только рабочее движение и пролетарская революция вернули литературе и искусству возможность обрести на новой и более высокой основе эпический масштаб. В Программе КПСС сказано, что партия исходит из марксистско-ленинского положения: народ — творец истории, построение коммунизма — дело рук народа, его энергии, его разума.

Несомненно, что выдвинутая XXIV и XXV съездами КПСС грандиозная программа созидательной народной деятельности дала питательную почву и укрепила вышеуказанную тенденцию. Последняя определялась и воздействием такого вида искусства, как кинематограф, превратившегося в доминирующий вид искусства. Ведь даже первооснова кинотворчества — сценарий тяготеет к широкому полотну — роману, а не к драме. Глобальный охват действительности, свойственный кино, уже выражается в возможностях мгновенного переноса действия во времени и пространстве. Наконец, надо вспомнить масштабность кинематографа, проявляющуюся в синтезирующей способности вбирать в себя выразительные средства других видов искусства, что позволило киноискусству шагнуть в короткие сроки от «великого немого» к звуковому кино, от звука — к цвету, далее к стереоскопии, затем к стереофонии широкоэкранного и широкоформатного кинематографа.

Тяготение мастеров изобразительного искусства к эпичности тоже выразило себя прежде всего в своеобразной синтетичности, когда станковое искусство стало усваивать характер отражения действительности, определяющий лицо монументального, а отчасти и декоративно-прикладного искусства.

Жанровая живопись. Именно на этой основе пришло на современном этапе развития полное преодоление некоторого отставания жанровой живописи, отмечавшееся в тридцатых годах по отношению к историко-революционному и портретному жанрам, а тема современности сделалась ведущей темой советского изобразительного искусства. Отражение величия труда, героизма и романтики трудовых будней советских людей, строящих коммунизм, составило сердцевину содержания лучших творений жанровой живописи начиная со второй половины пятидесятых годов.

Первые жанровые композиции, отмеченные Ленинской премией (1964), принадлежали не к станковым, а к монументальным формам. Произведения были исполнены А. А. Дейнекой в технике мозаики и керамических панно — «Хорошее утро», «Хоккеисты», «Доярка». Самое выразительное из них «Доярка» (1958—1959). Мастер изображает движущуюся по направлению к зрителю молодую женщину в белом халате с ведром парного молока в руке. Он не пытается давать глубокую психологическую характеристику запечатленному человеку (что, впрочем, допускает специфика монументального панно, предназначенного для обозрения с дальнего расстояния). Художник акцентирует внимание смотрящего на другом: уверенное движение крепкой, плотно сбитой фигуры, ее силуэтная выразительность, мажорность цветовой гаммы (в которой даже белый фон поливной глазури воспринимается празднично) порождают образ, захватывающий зрителя красотой сознательного, целеустремленного труда.

Конечно, требования современности острее всего ощутила молодежь, и прежде всего та, которая вступила в советское изобразительное искусство в конце пятидесятых годов — В. И. Иванов, братья А. А. и П. А. Смолины, Д. Д. Жилинский, В. Е. Попков, Н. И. Андронов, П. Ф. Никонов, П. П. Оссовский и другие. Характерно для их творческих позиций одно из



В. Иванов. Рязанские луга. 1962—1967 гг.



П. Никонов. Наши будни 1960 г.

полотен цикла «Русские женщины», созданного В. И. Ивановым в 1962—1967 годах, — «Рязанские луга». Картина с ее декоративно-плоскостной трактовкой формы напоминает фреску. Мастер изображает стогование, то есть воссоздает привычный, эпизодически повторяющийся момент колхозного быта. Между тем зритель проникается чувством значительности происходящего, благодаря эмоциональному восприятию торжественного колорита, в котором огненно-красные цвета закатного неба и сине-зеленые — реки и лугов сопоставляются с повторами белых, синих и сиреневых тонов одежды работающих женщин. Свою художественную роль в торжественной значительности запечатленного момента играет и спокойная размеренность движений колхозниц (наклон фигур, взмахов рук, линий граблей), образующих красивую ритмическую основу композиции. Художник ведет рассказ не столько о характерах и переживаниях изображенных людей, сколько о высоком строе их жизни — обыденной в ее каждодневных заботах и вместе с тем праздничной, как бы зовущей вперед.

Характерность образного строя картины «Рязанские луга» для произведений вышеупомянутых мастеров не означает, однако, однообразия избираемой ими тематики и уже тем более их творческого почерка. Самобытен Никонов в наиболее удавшейся ему композиции «Наши будни» (1960), запечатлевшей ухабистую сибирскую дорогу и упрямых людей, уверенно осваивающих необжитые районы. Творчески оригинальны Смолины в их самом значительном полотне «Полярники» (1961), показавшем не только мужество, но и высокую интеллектуальность современных победителей «белого безмолвия». Своеобразен Попков в картине «Двое» (1966), поднимающий этические проблемы жизни современной молодежи. Д. Д. Жилинский, например, в поисках эпичности решился на смелый опыт освоения традиций древнерусской живописи. Живописцу не всегда удается избежать налета стилизации, но в большинстве случаев он создает выразительные произведения. Такова, в частности, лучшая из работ мастера — «Гимнасты СССР» (1964—1965). Художник запечатлел широко известных советских гимнастов. Они изображены в спортивном зале выслушивающими перед выступлением последние указания тренера. Однако при всей жанровости сцены и конкретности героев в характеристике их образов ощущаются общие черты, отвечающие нашему величественному представлению о гармонически развитой личности, сочетающей в себе физическую и духовную красоту.

Живописец намеренно отказывается от передачи воздушной перспективы. Пространство в его картине как бы совпадает с плоскостью гимнастического ковра. Поверхность последнего с ее интенсивной красновато-коричневой окраской превращается в фон для одетых в белоснежную спортивную форму фигур, что придает им какую-то внутреннюю окрыленность. Написав первоплановую группу спортсменов с низкой точки зрения, живописец сообщил персонажам особую монументальность. Это впечатление усиливается при зрительном сопоставлении с помещенными на заднем плане фигурами спортсменов, которые при отсутствии воздушной перспективы даны в меньших размерах — в логически осмысленном удалении от переднего края рамы.

Значительно и произведение Жилинского «Под старой яблоней» (1969), полное философского раздумья о неизбежной смене поколений и о главном завете, который передается как эстафета, — украшать своим трудом родную землю.

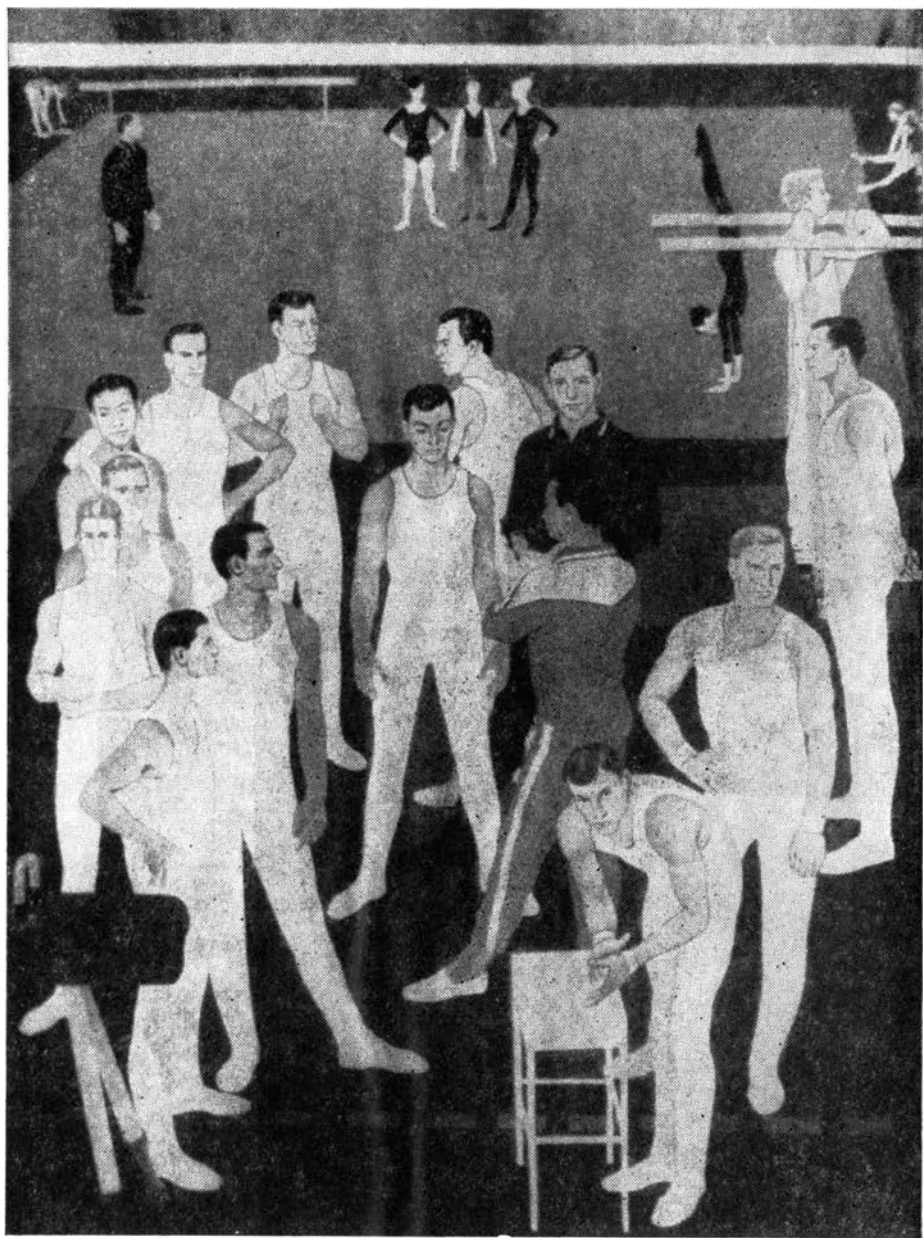
Выделяя как ведущую тенденцию к эпичности, нельзя тем не менее считать, что она вытеснила иные линии эстетического освоения действительности. Так, в жанровой живописи были отмечены Ленинской премией 1967 года работы Ю. И. Пименова, объединенные общим названием «Новые кварталы». Мастер развил в них свойственную ему лирическую тему, показывая новый быт столицы в его задушевных черточках, например, в «Свадьбе на завтрашней улице» (1962) — по деревянным мосткам, проложенным среди строительных рытвин, идут на зрителя, ведя за собой гостей, белая, как облачко, невеста и бережно поддерживающий ее под руку жених.

В полотнах Пименова сохраняются излюбленные им словно бы акварельная прозрачность красок и жемчужно-голубая колористическая гамма. Проявившееся же у мастера тяготение к циклам произведений (можно привести последующие серии: «Вещи людей», «Таинственный мир зрелищ») служит выражением его поисков целостного, синтетического охвата эпохи. Многочастность цикла используется как средство масштабного художественного обобщения, хотя при этом и доминируют лирические ноты.

В искусстве художественной молодежи шестидесятых годов лирическая интонация, опирающаяся на сложившиеся традиции, определила собою творчество В. Ф. Загонька, И. А. Попова, В. Ф. Стожарова, братьев А. П. и С. П. Ткачевых. Художники И. И. Симонов и М. П. Труфанов, сформировавшись в русле эстетических правил тридцатых годов, уверенно включились в решение темы индустриального труда. Правда, первый из них все-таки перешел на сторону новых живописных принципов, о чем говорит картина «Котлован» (1969), посвященная строительству рудообогатительного комбината в Кочнаре.

Исторический и историко-революционный жанры. Новаторские искания в области историко-революционного жанра современности выразил в наибольшей степени триптих Г. М. Коржева «Коммунисты» (1957—1960). Центральная часть триптиха — «Подымающий знамя» — показывает участника рабочей демонстрации, готовящегося, пренебрегая свистящими над ним нулями, заступить на место сраженного знаменосца. Правая часть — «Интернационал» — воссоздает поле боя гражданской войны со знаменщиком и трубачом, оставшимися в живых из всего красноармейского соединения, разбитого в неравном сражении. Оба раненые, они, однако, бросают в лицо врагу классовый вызов — один, продолжая левой рукой вздымать ввысь воинский стяг бригады, второй, продолжая на трубе удерживать гремевшую среди выстрелов мелодию грозного пролетарского гимна.

Левая сторона триптиха называется «Гомер (рабочая студия)». Ее цель заключается в том, чтобы объяснить, во имя чего же шла такая жестокая классовая схватка, — не только во имя того, чтобы трудящийся имел хлеб и жилище, но чтобы он мог жить наполненной, духовно богатой жизнью. Ведь высококвалифицированный рабочий бывает материально обес-



Д. Жилинский. Гимнасты СССР 1964—1965 гг.



Г. Коржев. Гомер (рабочая студия). Часть триптиха «Коммунисты»,



*Г. Коржев. Подымающий знамя,
Часть триптиха «Коммунисты»,
1958-1960 гг.*



*Г. Коржев. Интернационал,
Часть триптиха «Коммунисты».*

печенным даже в условиях капитализма, но и такого человека господствующий класс будет отбрасывать от культуры, предлагая суррогаты взамен подлинных духовных ценностей из опасения, чтобы в работнике-роботе не пробудилась личность, способная осознать свое униженное положение. У Коржева написан демобилизованный солдат революции — теперь студиец, копирующий скульптурное изображение Гомера. Известно, что античная эпоха осталась в истории культуры временем вершинных достижений искусства ваяния. Следовательно, герой картины, начиная для себя путь в художественное творчество, стремится сразу же приобщиться к высшему, самому значительному.

Триптих «Коммунисты» — глубоко философское творение, поставившее своей задачей раскрыть идею революционной борьбы как единственно возможного для трудящихся пути в царство подлинно человеческого бытия.

Масштабность мыслей, вкладывавшихся в произведение, заставила искать и соответствующие ей выразительные средства. Полнее всего они позволяют ощутить себя на примере центрального полотна — «Подымающий знамя».

Первоначально живописец работал над многофигурной композицией и, лишь постепенно урезая ее, преодолел многословность. В конце концов он убрал демонстрантов, дома и небо, оставив только одного героя да участок булыжной мостовой с мертвенно-бледным лицом павшего знаменосца, но заполнил фигурой рабочего, подымающего знамя, почти всю плоскость холста. Заставляя смотрящего воспринимать изображенный эпизод при точке зрения снизу, художник сообщил герою дополнительные черты монументальности. Более того, автор не побоялся в целях широты обобщения прибегнуть к художественной условности. Так, при первом же взгляде на картину почти физически чувствуешь, какая колоссальная внутренняя собранность нужна человеку, наклонившемуся за упавшим стягом, чтобы затем, разогнувшись, поднять его над колонной. Ведь жандармерия ведет огонь, целясь согласно уставу в «полфигуры», чтобы наверняка поразить живую мишень. В силу того что рабочий припал на одно колено, смертоносный свинец сейчас летит над его головой. Опустив верхнюю планку рамы почти над головой героя, Коржев как бы зримо прочертил возникающую в воздухе границу жизни и смерти.

Между тем зритель почти видит рабочего уже распрямившимся, а знамя взметнувшимся багровым пламенем над демонстрацией. Такого незабываемого впечатления художник добился, написав полотнище флага локальным, чистым цветом, хотя в условиях освещения осеннего дня, выбранного для запечатленного эпизода, оно не могло бы загореться подобным звонким насыщенным тоном. Однако именно потому, что знамя резко выбивается из сизо-серых тонов мостовой, его рдеющее пятно кажется буквально взлетающим с булыжника. Своей яркой вспышкой оно облучает, выжигает все мелкое, бытовое в душе зрителя. Стоя у картины, вдруг всем существом понимаешь, почему то, что связано для нас с революционным флагом, обладает такой огромной духовной силой.

Произведение Коржева подлинно эпично, но это качество не было достигнуто за счет использования, так сказать, фрескового принципа. Мастер

остался в границах станковой живописи. Однако, разумеется, обращение к триптиху уже означало выбор пути к эпичности. Причем, вдумываясь в причины общего необычно выросшего интереса живописцев современности к трехчастной композиции или циклам картин, допустимо усмотреть здесь воздействие средств киноискусства, хотя, конечно, форма триптиха издавна использовалась в истории изобразительного искусства (прежде всего западноевропейского). Однако сегодня трудно не улавливать возможности триптиха как образной формы конструировать образ на приемах сопоставления, что аналогично монтажным методам съемки в кино. Именно сопоставление между собой отдельных частей триптиха «Коммунисты» позволяет зрителю глубоко понять диалектику идеи, вложенной в произведение.

Сузив рамки композиции центрального полотна словно объективом киноаппарата, мастер с помощью этого художественного приема добился особой внутренней динамики ведущего персонажа триптиха, сделал его образ узловым среди всех остальных составляющих элементов трехчастной композиции. Эстетическая целостность определила от начала и до конца лицо творения Коржева. Живописцу не удалось достигнуть такой целостности в следующей крупной работе — пятичастном цикле (пентаптихе) картин «Опаленные войной» (1962—1967): «Проводы», «Мать», «Заслон», «Следы войны», «Старые раны», по стилистике напоминающих крупноплановые кинокадры. Впрочем, каждое отдельно взятое произведение убедительно раскрывает тему моральной стойкости советского человека, пронесенной через испытания и бедствия военного периода и тяжелые последствия войны.

Выразительным оказался четырехчастный цикл П. П. Оссовского «Рубежи Родины» (1969). Художник стремился запечатлеть как бы вехи истории социалистической Отчизны. В полотне «Год девятнадцатый» он изобразил легендарных героев гражданской войны — красных кавалеристов. «Год тридцатый» показал всенародный энтузиазм эпохи первой пятилетки. «Год сорок третий» — израненную, но отстаившую свою независимость в борьбе с фашистскими захватчиками советскую землю. «Год шестьдесят пятый» — гигантское по размаху и оснащенности техникой народнохозяйственное строительство современности.

Видное место на выставках рассматриваемого периода стали занимать произведения Е. Е. Моисеенко. Посвященные гражданской войне, они содержат в себе художественный образ словно бы поэтической легенды о юности революции. Чтобы сделать зримо осязуемой романтическую дымку поэтического восприятия ставшего уже легендарным для нас времени, мастер прибегает к своеобразному сочетанию объемно-пространственного решения с условно-силуэтным. Это приводит к трепетности и динамичности самой живописи его полотен, как бы ее живой вибрации. Почти любая из картин художника воспринимается своего рода воспоминаниями о былом, в которых уже в силу отдаленности событий не может присутствовать мелкое и приземленное. Такая направленность характерна не только, например, для полотна с непосредственно романтическим мотивом «Вестники» (1967), где запечатлены буденновец и моряк — «альбатрос революции», летящие на конях с вестью об одержанной решающей победе. Высо-



Е. Моисеенко. Черешня. 1969 г.

кая душевная очищенность и просветленность героев выступает и в «Черешне» (1969), хотя мастер изобразил бойцов Красной конницы на коротком привале отдыхающими за нехитрым, но идущим от сердца сельским угощением.

В 1974 году за ряд произведений шестидесятых годов, объединенных в цикл «Годы боевые» («Красные пришли», «Товарищи», «Черешня»), и, наконец, картину «Победа» (1970—1972), обращенную к героике Великой Отечественной войны, Е. Е. Моисеенко был удостоен Ленинской премии.

В работах, подобных вышеназванным, живописцев заботило, разумеется, не столько многоплановое прочтение каждого образа, сколько стремление через персонажей выразить эпоху. Творческое же желание увидеть революционную историю глазами народа, ее совершавшего, породило картину А. П. и С. П. Ткачевых «Между боями» (1958—1960). В ней воссоздана типическая для дней гражданской войны сценка — в пустом и холодном помещении бывшей земской школы бойцы рабоче-крестьянской армии в перерыве между сражениями постигают азы грамоты. Хотя всех этих людей объединяет общая историческая судьба, каждый отдельно взятый образ глубоко индивидуализирован, за ним читается своя биография, своя дорога в революцию.

Ленинская тема обогатилась рядом оригинальных работ. Так, приобрела известность композиция Г. С. Мосина и М. Ш. Брусиловского «1918

год» (1963). Живописцы изобразили выступление В. И. Ленина на Красной площади, но не связывая с конкретно-историческим эпизодом, а в целом с атмосферой грозного года начала гражданской войны. Резкие обобщения форм, цветовых пятен, силуэта помогли авторам художественно убедительно передать ощущение драматизма и величия эпохи, к которой обратились их творческое воображение.

В 1964 году была исполнена крупная по размерам (291 см X 592 см) и примечательная по живописному строю картина В. Ф. Холуева «Солдаты революции». Она запечатлела Ильича обходящим шеренги войск всеобща. И, если Мосин и Брусиловский остановились в колорите на трех основных напряженных цветах — белом, красном и черном, то Холуев развернул богатую тональными переходами гамму. Ощущение эпичности мастер нашел в сильно вытянутой в длину композиции, близкой к конструкции кадра широкоформатной киноленты, и своеобразном наложении мазка, зрительно напоминающем так называемую флорентийскую мозаику.

Декоративно-монументальная живопись. Тяготение к эпичности, характерное для мастеров современного советского изобразительного искусства, должно было неминуемо привести к развитию декоративно-монументальных форм живописи. К ним начали прибегать еще в тридцатые годы, но именно в данных формах раньше, нежели в станковых, заявили о себе ложные элементы помпезности и демонстративности, связанные с культом личности. Когда же со второй половины пятидесятых годов развернулась борьба с излишествами в архитектуре, зодчие не стали вообще входить в контакт с живописцами-монументалистами, ошибочно считая, что его в принципе исключает массовое индустриальное строительство.

Своеобразной точкой отсчета в поступательном движении монументальной живописи явился 1962 год. Он принес, во-первых, выполнение А. А. Мыльниковым жесткого занавеса для колоссальной сцены Дворца съездов в Кремле. Художник сумел подняться до уровня символа. В украшении вестибюля Дворца выступил с декоративными композициями А. А. Дейнека.

Во-вторых, в 1962 году молодежные коллективы живописцев-монументалистов успешно завершили работы по оформлению Дворца пионеров в столице на Ленинских горах и международного пионерского лагеря «Морской» в Новом Артеке в Крыму.

Наконец, в 1962 году Б. А. Тальберг создал выразительные керамические композиции, посвященные эпопее 1812 года, для фасада здания Бородинской панорамы в Москве.

В последующие годы произведения монументальной живописи украсили такие крупные общественные сооружения, как Музей боевой славы имени Александра Матросова в Великих Луках (авторы А. В. и И. В. Васнецовы, Б. А. Тальберг), Музей Вооруженных Сил СССР (автор Ю. К. Королев) и некоторые другие.

Творчество Б. И. Пророкова. Переходя от современной живописи к области графики, надо назвать в качестве первого художника, наиболее полно выразившего новаторские тенденции, Бориса Ивановича Пророкова (1911-1972).

Профессиональной школой мастера была работа в качестве карикатуриста в комсомольской периодической печати тридцатых годов. В начале Великой Отечественной войны его направили в воинскую газету «Красный Гангут», издававшуюся героическим гарнизоном полуострова Ханко. Закончил же военный период своей биографии он на Дальнем Востоке. С этих дней неизменным содержанием его творчества стал гневный протест против любой формы агрессии. Активная художественная деятельность в борьбе за мир принесла ему Золотую медаль Советского комитета защиты мира и звание члена-корреспондента Академии художеств СССР. Уже к началу пятидесятих годов он исполнил ряд крупных графических циклов — «Вот она, Америка!» (1948). «За мир!» (1950), «Маяковский об Америке» (1951—1954), получивших международную известность. Рисунок «Танки агрессора — на дно!» из серии «За мир!», воспевающий подвиг французских докеров, сбросивших в воды порта доставленное из США вооружение, украшал собою (в увеличенном до гигантских размеров повторении — панно) столичную площадь Пятидесятилетия Октября во время Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1957 года.

Успех достался художнику дорогой ценой. Еще в дни войны, участвуя в ряде самых трудных десантных боевых операций, в частности под Новороссийском, он получил несколько тяжелых контузий. При напряженном творческом труде их последствия привели к мучительным головным болям. Врачи были вынуждены категорически запретить художнику работать над тематикой, вызывающей нервное напряжение. Однако пережитое в годы войны продолжало беречь сознание, вызывало творческую потребность, используя оружие искусства, предупреждать человечество о происках поджигателей новой бойни. Стараясь не обращать внимания на нарастающие головные боли, Пророков создавал цикл «Это не должно повториться» (1958-1959).

Цикл составили десять композиций, и каждая из них заключала в себе целый мир пережитого и увиденного художником и в то же время поднятого до степени символического обобщения.

Так, в произведении «Проклятие палачам!» он изображает взятое крупным планом женское лицо, чьи обожженные губы произносят слова, клеймящие фашистских извергов. Это буквально живая память Пророкова о концлагере в Палдисках, в Эстонии. Художник освобождал его в 1944 году в составе морского десанта, когда палачи, готовившиеся к бегству, пытались, но не успели довершить истребление заключенных. Охранники принудили оставшихся в живых узников свалить сосны, распилить на двухметровые плахи и укладываться на них попарно «валетом», воздвигая живую поленницу для костра. Облитая керосином, она было запылала, когда отважный налет балтийцев помешал злодеям. В те страшные мгновения художник посчитал бы кощунством даже мысль о зарисовке, но пятнадцать лет спустя он поведал современникам не только о лагере смерти в Палдисках, но и о сотнях других лагерей уничтожения.

На примере произведения «Проклятие палачам!» отчетливо выступают общие черты цикла «Это не должно повториться». Прежде всего важно отметить, что во всех листах серии перед зрителем предстают или женщи-

ны, или дети. Разоблачая изуверство империализма, художник сознательно рисует тех, кто всегда считался беззащитным перед огнем и железом войны и кого обязывала охранять от них даже элементарная человечность.

Однако героиня произведения «Проклятие палачам!», гибнущая в немислимых страданиях, не склоняется безвольно перед мучителями. Она грозит им предстоящей местью своих сыновей и братьев. Она призывает на их голову беспощадную кару. Так художник утверждает тему сопротивления смерти. Развивая эту тему во всех эпизодах, мастер, наконец, как бы дает ей завершение в композиции «Мать», где изображена партизанка с винтовкой за спиной и крохотным ребенком у груди.

Стремясь сконцентрировать внимание на человеке, Пророков нигде не воспроизводит деталей окружения. (В произведении «Проклятие палачам!», например, он даже не показывает ни пленницы, ни пламени костра.) Белизна бумаги, оставленная нетронутой кистью вокруг фигуры, контрастно противопоставлена цвету черной туши, которой выполнены персонажи. Поэтому герои кажутся высеченными из камня. Укрупненность изображения относительно формата листа усиливает ощущение монументальности. Доля художественной гиперболизации позволяет раскрыть действительность с наибольшей широтой философского обобщения.

В 1961 году Пророкову была присуждена Ленинская премия за его графический цикл «Это не должно повториться». Серия — высшее достижение художника.

Станковая графика. Присуждение Пророкову Ленинской премии явилось первым случаем, когда эта высокая награда отмечала работу графика-станковиста. Оно показывало, что графика как самостоятельный вид искусства стала играть общественно и художественно заметную роль.

К началу шестидесятых годов относится широкое развитие станковой гравюры — эстампа (подписного отпечатка, где автограф свидетельствует о личном исполнении оттиска самим мастером). Обращение к этой форме объясняется тем, что характерное для нее контрастное отношение черного и белого позволяет сообщить особую энергию художественному языку. Имеет значение и возможность выбора любых размеров листа.

Первоначально в станковой графике лидировала гравюра на линолеуме, сделавшая одним из творчески оригинальных явлений современного изобразительного искусства деятельность Г. Ф. Захарова и И. В. Голицына. Оба они ученики В. А. Фаворского. Причем Захаров, выступая в различных жанрах, в том числе в, казалось бы, столь интимно-камерных, как натюрморт и интерьер, всегда умеет придать масштабность даже повседневному, бытовому, когда в малом отражается большое, как в капле воды отражается окружающий мир (пример — гравюра «Десять минут после полуночи», 1964). Композиции Захарова зрительно обострены, подобно резко прореченным напряженным кинокадрам.

Приверженец пейзажной темы, Голицын лиричнее, что особенно ощутимо по его нарастающему тяготению к так называемой белой гравюре. Работы художника чем дальше, тем больше высветлялись. В них все активнее действовала белая часть листа, получая известную самостоятельность в системе изобразительного языка мастера. Но лирика этого граве-

ра — философская лирика. В частности, по поводу своей серии «Времена года» (1968) Голицын писал: «Я никак не хотел акцентировать на погодной стороне времен года (капель, снежок и т. д.), чувство погоды есть, но оно ослаблено. Разговор я пытался перевести на человеческое время. Это, может быть, мое, художника, размышление о времени»¹.

Господство линогравюры продержалось чуть ли не до конца шестидесятых годов, а далее резко увеличился удельный вес офорта (гравюры на металле, выполняемой посредством травления кислотой), а затем и других гравировальных техник. Например, в ряду своего рода событий художественной жизни юбилейного ленинского, 1970 года была признана серия В. В. и Л. Г. Петровых «Год семнадцатый». Листы цикла, навеянные мотивами книги Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир», по лаконичности, монументальности образов сближаются с плакатом. Интересным оказалось использование авторами красной подкладки для некоторых офортов. Сочетание строгого черно-белого решения с эмоциональной насыщенностью алого цвета дало большой художественный эффект.

Монументальная скульптура. Если для развития станковой графики современного периода своеобразным отправным рубежом послужила серия Пророкова «Это не должно повториться», то в области монументальной скульптуры подобную роль сыграло сооружение в 1961 году в Москве памятника Карлу Марксу.

Среди 60 поступивших на конкурс первую премию заслужил проект Л. Е. Кербеля.

Монумент, вырубленный из двухсоттонного гранитного монолита, встал на столичной площади Свердлова на месте, где 1 мая 1920 года В. И. Ленин выступал на закладке памятника основоположнику научного коммунизма. Монумент словно бы выходит из самой земли — он слился с нею формами и природными качествами своего материала. В этом заключалась определенная символика — неотделимость марксистского учения от питавшей его почвы труда и борьбы народных масс. Образ Маркса вырастает из скалы, словно венчает ее; гранитные сколы монолита будто поднимают фигуру, как на гребне взметнувшейся волны.

Стремясь усилить ощущение нерушимой связи между народом и провозвестником его грядущей победы во всем мире, скульптор положил на верхний срез скалы руку Маркса, и кажется, что она покоится на краю трибуны, словно Маркс с кафедры обращается к широкой аудитории. Силу же его убежденности раскрывает и выражение лица, и жест сжатой в кулак кисти правой руки, и движение левой руки, опирающейся на книгу, обобщенное решение головы, силуэта в целом. Врезанные в цоколь набатом звучат слова: «Пролетарии всей стран, соединяйтесь!»

Ленинская премия 1962 года заслуженно увенчала творческий труд Л. Е. Кербеля.

¹ Голицын И. В. Быть самим собой.— В кн.: Из творческого опыта советских художников. М., 1972, с. 64.



Л. Кербель Памятник Карлу Марксу. Москва. 1971 г.



В. Цигаль. Памятник Мусе Джалилю. Казань. 1967 г.

Развернувшееся еще с конца пятидесятых годов широкое сооружение памятников принесло советской культуре ряд первоклассных творений, и в их числе сложную бронзовую группу — «Легендарная тачанка» с бешено мчащимися гигантскими боевыми конями, — воздвигнутую в 1967 году по проекту Ю. Н. Лоховинина, Л. Л. Михайленка и Л. А. Родионова в южных степях, под Каховкой, где в эпоху гражданской войны сражалась легендарная Первая Конная армия.

Из мастеров нового периода истории советской монументальной скульптуры можно выделить Владимира Ефимовича Цигала (р. 1917).

Творчество В. Е. Цигала. Он поступил в Московский художественный институт в 1937 году, где занимался у Л. В. Шервуда, А.

Т. Матвеева

ликой Отечественной войны ушел добровольцем на фронт. Прерванная учеба была завершена им в 1948 году, а уже в 1949 году его творчество оказалось в поле зрения зрителей и критики благодаря выразительной станковой статуе «Ленин-гимназист». Присущая произведению мо-

нументальность позволила в 1954 году перевести его в гранит и поставить как памятник в Ульяновске.

В конце пятидесятых годов скульптор исполнил композицию, посвященную жертвам фашистского лагеря смерти близ Маутхаузена (Австрия, 1955—1957). Затем ваятель создал из мрамора для Маутхаузена изображение умирающего, но не сломленного генерала Д. М. Карбышева (1962), замороженного фашистскими палачами. К 1967 году был закончен монумент Мусе Джалилю для Казани. Именно в данном творении Цигаль полностью преодолел свойственную ему первоначально некоторую дробность форм. Поэт и воин, погибший в гитлеровском застенке, показан пытающимся разорвать связывающие его путы. Скульптор добился основного художественного впечатления контрастным сопоставлением широкого, смелого шага освобождающихся ног с предельным напряжением торса и скованных рук героя. В размахе этого движения — серьезная доля условности, но она заявляет о себе и в крупной геометрической форме прямоугольных, конусообразных и округлых объемов, строящих фигуру в целом. Поэтому общая цельность условного решения сообщает изваянию характер образа-символа непреклонности духа советского человека.

Продолжая тематику Великой Отечественной войны, мастер исполнил в 1968 году мемориальную композицию в честь советско-польского боевого

содружества для поселка Ленино, откуда начала свой боевой путь польская дивизия имени Тадеуша Костюшко, сформированная на территории СССР. В 1971 году он создал для Рязани памятник Герою Советского Союза и итальянского Соппротивления Ф. А. Полетаеву. В следующем, 1972 году Цигаль выступил автором оригинального памятника С. А. Есенину для Москвы. С 1973 года ваятель приступил к работе над скульптурным ансамблем, посвященным десантникам Малой земли для Новороссийска. В 1976 году он стал действительным членом Академии художеств СССР.

Творчество Ю. В. Александрова, Ю. Л. Чернова, О. К. Комова и других. Шестидесятые годы подарили советскому изобразительному искусству и группу талантливых скульпторов, которые стремятся подчеркнуто оставаться в границах станкового искусства, лишь изредка обращаясь к крупнофигурной пластике. Это — Ю. В. Александров, Ю. Л. Чернов, О. К. Комов, Т. М. Соколова и другие. Комов, например, завоевал популярность как мастер портрета-статуэтки. В первой половине семидесятых годов мастер успешно испытал свои возможности и в монументальной скульптуре. По его проектам воздвигнули памятники А. С. Пушкину в молдавском селе Долна и Калининe, а в 1976 году — М. Е. Салтыкову-Щедрину в Рязани.

Архитектурно-скульптурные ансамбли. Самым крупным явлением в развитии искусства скульптуры рассматриваемого периода стало создание скульптурных комплексов — ансамблей. Они являются, по существу, новой формой монументального искусства и не случайно культивируются главным образом в странах социализма.

В 1960 году творческая группа (скульпторы В. В. Исаева, Р. К. Таурит, Б. Е. Каплянский, архитекторы Е. А. Левинсон и А. В. Васильева) осуществила на Пискаревском кладбище памятник-ансамбль защитникам Ленинграда, погибшим в годы Великой Отечественной войны.

В 1964 году в Москве открыли мемориальное сооружение в ознаменование достижений советского народа в освоении космического пространства (скульптор А. П. Файдыш, архитекторы М. О. Барщ, А. Н. Колчин). В ансамбле — гигантский стометровый обелиск, облицованный титановыми листами и увенчанный сигарообразной ракетой из нержавеющей стали, гранитная фигура К. Э. Циолковского и, наконец, Аллея героев с бюстами пионеров космоса и главного конструктора С. П. Королева.

В 1967 году в Волгограде завершилось создание памятника-ансамбля героям Сталинградской битвы, осуществлявшегося под руководством Е. В. Вучетича (архитектурная часть проекта Я. Б. Белосольского). Образом — воплощением ведущей идеи сооружения служит грандиозная 52-метровая фигура Матери-Родины со вскинутым мечом в правой руке, призывающая своих сынов к воинскому подвигу. Пьедесталом для статуи является вершина Мамаева кургана, служившая боевой высотой в дни сражений. Лестницу начинает пилон со скульптурным мотивом торжественной траурной процессии. Затем открывается подъем, окаймленный газоном, в аллею пирамидальных тополей. Она заканчивается первой из площадей, призванных своим ритмом углубить эмоциональное восприятие ансамбля и спланированной вокруг скульптурной композиции «Стоять насмерть!» с образом полубога-богатыря-Воина, сжимающего



Памятник-ансамбль героям Сталинградской битвы
в Волгограде. 1967 в.

в руках автомат и гранату. Отсюда возникает величественная перспектива так называемых стен-руин; выполняющих художественную роль своеобразных боковых кулис при восприятии монумента, подчеркивающих глубинность и направленность пространства.

Стены-руины, выполненные из темно-серого бетона с рельефными изображениями атакующих советских солдат и надписями-призывами, воссозданными по документальным материалам, непосредственно включают посетителя в атмосферу яростной схватки.

Следующая площадь носит имя «Площади героев». В центре размещен водный бассейн-партер, отражающий в зеркальной глади высокое небо, а справа — шесть двухфигурных скульптурных групп, развертывающих тему военного подвига (девушка-санитарка, выносящая раненого из-под огня; боец, подхватывающий полковое знамя, выпавшее из рук сраженного знаменосца, и т.д.). Слева от бассейна возвышается глухая стена, силуэт которой напоминает развертывающийся воинский стяг. Она завершает площадь.

Подпорная стенка кургана изменяет прямолинейное движение зрителей и направляет их вдоль фронта главной фигуры, чтобы позволить им воспринять не только ее силуэт, уже закрепленный в памяти, но и мощную пластику ее форм.

Наконец, площадке, где находится статуя Матери-Родины, предшествует «Площадь Скорби». На ней воздвигнута композиция «Скорбь Матери-Родины» с фигурой женщины, низко наклонившейся над телом сына, павшего за Отчизну, и несколько правее — пантеон с залом Воинской Славы. В центре зала — гигантская рука с горящим факелом вечного огня. Его свет падает на стены, словно бы заставляя мерцать полотна изображенных на них мозаичных знамен с нанесенными фамилиями солдат и офицеров, подвигом обессмертивших свои имена.

В 1970 году весь коллектив скульпторов и архитекторов, участвовавших в воплощении в жизнь мемориала, был удостоен Ленинской премии.

В 1971 году творческий коллектив под руководством А. П. Кибальникова закончил мемориальный ансамбль «Брестская крепость-герой». В характере этого сооружения содержится ряд творческих находок по сравнению с решениями начала шестидесятых годов.

Вход на территорию Брестского мемориала начинается арка, проем которой имеет очертания пятиконечной звезды. Аллегорически связываясь с образом пробитого в боях пролома в стене, арка безмолвно говорит, что за ней находится как бы не художественный памятный комплекс, а реальная территория, дышащая живыми воспоминаниями яростной битвы.

Далее обращает на себя внимание отказ от замкнутой архитектурной композиции, разворачивающейся вокруг идейно-масштабного стержня в виде обелиска или статуи. Обелиск «Штык» и две монументальные скульптуры «Жажда» и «Мужество» располагаются по принципам свободной планировки.

Этот принцип открытой в окружающее пространство архитектурно-скульптурной композиции позволяет органично включить и уцелевшие крепостные сооружения как подлинных свидетелей бессмертного подвига.

Кроваво-красные кирпичные стены полуразрушенных бастионов колористически перекликаются с цветом покрытых красным асфальтом дорожек, ассоциативно воспринимающихся словно бы священной кровью героев, проступающей сквозь пропитанную ею почву. Красная подцветка электрическим светом сохраняет это зрительное впечатление и в вечерние часы.

Следовательно, создатели мемориала уверенно шли по пути освоения новых выразительных средств, опираясь не только на возможности архитектуры и скульптуры. В изобразительную архитектурно-пространственную среду вплетается также и величественная мелодия героической песни-гимна Великой Отечественной войны «Вставай, страна огромная», звучащая на фоне отдаленных взрывов и артиллерийской канонады.

Творческие находки Брестского памятника имеют особое значение в связи с начавшимися работами по воплощению в жизнь невиданного по масштабам мемориального сооружения Кольца Славы вокруг Ленинграда. Оно протянется на двести километров по всему обводу оборонительного рубежа и включит свыше двадцати мемориальных ансамблей, отдаленных друг от друга иногда десятками километров, но соединенных между собою парками и аллеями, а его смысловым центром станет мемориал, сооруженный в Ленинграде под руководством М. К. Аникушина к 30-летию Победы в честь подвигов защитников города-героя.



Развитие советского искусства на современном этапе обнаружило перед всем миром неисчерпаемые возможности творческого метода социалистического реализма. Они свидетельствуют, что социализм отныне определяет магистральное направление прогресса человечества как в экономической и социально-политической сферах, так и в духовной области.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русское (дореволюционное и советское) изобразительное искусство прошло большой исторический путь, богатый многими творческими достижениями. Утверждения буржуазных искусствоведов о несамостоятельном и периферийном характере русской художественной культуры в дооктябрьскую эпоху и узколокальном характере в современную лишены научного основания. История на каждом из своих этапов выдвигала какую-либо страну и ее культуру в качестве «впередсмотрящих». Сначала это была античная Греция, затем средневековая Византия, потом Италия периода Возрождения, позднее Франция конца XVII — XIX веков и т. д. Внешние воздействия легко прослеживаются в любой национальной культуре. Однако эти влияния всегда имели значение лишь в том случае, если они соответствовали внутренним потребностям воспринимавшей их страны, эстетическим запросам ее народа. Самобытность принесла национальной культуре русского народа и ее «звездный час». Уже во второй половине XIX столетия русская художественная школа критического реализма заняла ведущее положение в мировой культуре. В начале XX века приближение пролетарской революции создало в России более благоприятную, чем в Европе, ситуацию для зарождения социалистического реализма — высшей ступени поступательного движения искусства вообще.

Правда, непосредственно после Октябрьской революции формирование искусства социалистического реализма Советской России проходило до известной степени изолированно из-за капиталистического окружения, прибегавшего к различным формам блокады, в том числе и по каналам культуры. Интернационалистический характер творческого метода социалистического реализма сказался прежде всего на возникновении и развитии национальных художественных школ народов, населяющих нашу страну.

Присуждение Ленинских премий юбилейного 1970 года наглядно показало расцвет национальных школ советского изобразительного искусства, ставший в послевоенные годы важнейшим явлением социалистической культуры. Они отметили достижения коллективов мастеров искусства РСФСР: 1) работавших над памятником-ансамблем героям Сталинград-



*Н. Томский. Модель памятника В. И. Ленину
в Берлине. 1970 г.*

ской битвы и 2) создавших спектакль «Спартак» в Большом театре. То же самое постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР этой награды удостоивало латышских скульпторов и архитекторов Г. К. Асариса, Л. В. Буковского, О. Н. Закаменного, Я. Н. Зариня, О. Н. Остенберга, О. Ю. Скарайниса, И. А. Страутмана за мемориальный ансамбль — памяти жертв фашистского террора в Саласпилсе. Ленинская премия 1970 года присуждалась, наконец, группе белорусских мастеров — Ю. М. Градову, В. П. Занковичу, Л. М. Левину, С. И. Селиханову за мемориальный комплекс «Хатынь».

Среди лауреатов премии, то есть лучших из лучших, значатся имена старейшего армянского живописца М. С. Сарьяна и принадлежащего к послевоенному поколению литовского скульптора Г. А. Иокубониса, автора известного мемориала в деревне Пирчюписе.

Наряду со стремительным ростом национальных школ искусства в последние годы все больше и больше обнаруживает себя новый процесс — взаимное сближение и обогащение художественных культур социалистических наций, входящих в СССР. Характерно, например, что в пору подготовки к 100-летию юбилею В. И. Ленина (1870—1970) высокая честь исполнить новые монументы вождю для советской столицы была доверена Г. А. Иокубонису и грузинскому ваятелю В. Б. Топуридзе, причем для установки в таких связанных с памятью об основателе нашей партии и государства районах Москвы, как площадь Ильича близ завода «Серп и молот» и Замоскворечье у завода имени Владимира Ильича, где Ленин был ранен врагами народа в августе 1918 года.

Расцвет социалистического искусства, раскрывавшего неисчерпаемые художественные возможности каждой нации и сближение национальных культур, — это две стороны процесса поступательного движения художественной культуры человечества.

Образование мировой системы социализма привело к резкому расширению сферы воздействия искусства социалистического реализма. Крупным событием культурной жизни Германской Демократической Республики, например, стало сооружение в 1970 году в Берлине памятника В. И. Ленину, заказанного советскому скульптору Н. В. Томскому.

Многогранность личности Ильича ставила в данном случае перед мастером особо ответственную задачу. Тем не менее художник сумел подчеркнуть в характере вождя ту черту, которая ближе всего людям другой страны и, более того, другого мира, не забывая, что рядом — западный Берлин, связанный со столицей ГДР коммуникациями и средствами массовой информации (радио и телевидения).

Образ В. И. Ленина раскрывается Томским как образ великого революционного мечтателя, твердо опирающегося в своей возвышенной мечте на фундамент фактов и потому умеющего ясно видеть будущее. Данный аспект в скульптуре выражает не только чуть вскинутая голова и рука вождя, задумчиво взявшегося за борт пальто, но и силуэт условно трактованного знамени за спиной статуи. Вырубленное из той же глыбы розового гранита, что и фигура, оно похоже своей формой и на романтический революционный стяг, осеняющий вождя, и на розовый парус мачты, влекущий в

грядущее «корабль человечества» с «капитаном земли» (используя поэтическое определение С. А. Есенина). Такая ассоциация рождается не навязчиво и оттого навсегда остается в памяти.

За создание монумента ваятель был награжден Ленинской премией 1972 года.

Памятник, выполненный Томским, не единичный случай выступления мастеров советской скульптуры за рубежами Родины. Еще много ранее в Нью-Йорке у входа в здание Организации Объединенных Наций была установлена бронзовая аллегорическая композиция Е. В. Вучетича «Перекуем мечи на орала» (1957), удостоенная Гран-При на «ЭКСПО-1958» в Брюсселе. Вслед за Н. В. Томским завершил работу над памятником Марксу для Карл-Маркштадта в ГДР Л. Е. Кербель. В 1971 году в Женеве у европейского филиала ООН открыт монумент Ю. А. Гагарину в честь 10-летия первого космического полета, исполненный Ю. Г. Неродой.

Широкое участие СССР в международных выставках привело к тому, что советское изобразительное искусство завоевало прочные симпатии зарубежного зрителя, активно содействуя, наряду с искусством хореографии и кино, проникновению нашей гуманистической идеологии в сознание самих широких кругов. Советское искусство близко и понятно народам всей земли в силу того, что оно обращается к лучшим чувствам людей, облекая свои идеи в высокую художественную реалистическую форму.

БИБЛИОГРАФИЯ

Ленин В. И. О литературе и искусстве. М., 1976.
КПСС о культуре, просвещении и науке. М., 1963.

Учебники и учебные пособия

История русского искусства. В 2-х т. Т. 1—2. М., 1957—1960.
История русского искусства. М., 1961.
История советского искусства. В 2-х т. Т. 1—2. М., 1965—1968.
Пикулев И. И. Краткая история русского изобразительного искусства.
М., 1962.

Монографии и сборники

Зотов А. И. Русское искусство с древних времен до начала XX века. М., 1971.
Кеменов В. С. Историческая живопись Сурикова. М., 1963.
Л., 1967.
Князева В. П. АХРР (Ассоциация художников революционной России).
Коваленская Н. Н. Русский классицизм. М., 1964.
Лапшин В. П. Союз русских художников. М., 1974.
Л я с к о в с к а я О. А. И. Е. Репин. М., 1962.
Очерки современного советского искусства. М., 1975.
Пути развития русского искусства конца XIX — начала XX века. М., 1972.
Ракова М. М. Русское искусство первой половины XIX века. М., 1975.
Становление социалистического реализма в советском изобразительном искусстве. М., 1960.
Советское изобразительное искусство. М., 1962.
Суздаlev П. К. Советское искусство в период Великой Отечественной войны, М., 1965.
Триста веков искусства. Искусство европейской части СССР. М., 1976.
Художники-передвижники. М., 1975.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора.....	3
Введение	4
Раздел I. Древнерусское изобразительное искусство.....	10
Раздел II. Русское изобразительное искусство XVIII века ...	23
Глава первая. Русское искусство первой половины XVIII века	—
Глава вторая. Русское искусство второй половины XVIII века	27
Раздел III. Русское изобразительное искусство первой половины XIX века.....	43
Глава первая. Русское искусство первой четверти XIX века	—
Глава вторая. Русское искусство второй четверти XIX века	57
Раздел IV. Русское изобразительное искусство второй половины XIX века.....	74
Глава первая. Русское искусство второй половины XIX века	—
Глава вторая. Творчество И. Е. Репина.....	118
Глава третья. Творчество В. И. Сурикова.....	127
Раздел V. Русское изобразительное искусство конца XIX — начала XX века .	133
Раздел VI. Советское изобразительное искусство.....	172
Глава первая. Искусство 1917—1920 годов.....	—
Глава вторая. Искусство двадцатых годов.....	181
Глава третья. Искусство тридцатых годов.....	201
Глава четвертая. Искусство в годы Великой Отечественной войны (1941—1945).....	225
Глава пятая. Искусство послевоенного периода (1945—1960)	241
Глава шестая. Искусство на современном этапе (1961—1975)	262
Заключение	283
Библиография	287

ИБ № 1158

Иван Иванович Пикулев

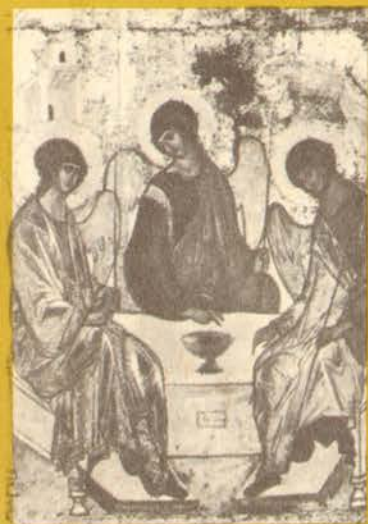
РУССКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Редакторы *Я. М. Лазарева, Л. Е. Касюга*
Художественные редакторы *Н. В. Савельева, Л. Ф. Малышева*
Технический редактор *Р. С. Еникеева*
Корректоры *Г. Л. Нестерова, А. А. Барина*

Сдано в набор 4/IV 1977 г. Подписано к печати 10/XI 1977 г. 70х90^{1/16} Бумага тип. № 1. Печ. л. 18+фор. 0,25. Условн. л. 21,06+фор. 0,29. Уч.-изд. л. 21,20+фор. 0,54. Тираж 100 тыс. экз. А03349.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва 3-й проезд Марьиной рощи, 41

Ярославский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 150014. Ярославль, ул. Свободы, 97. Заказ 311. Цена 1 р. 30 к.



БОРЬБА КРАСНОГО РЫЦАРЯ С ТЕМНОЙ СИЛОЮ



