

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-
ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ им. С.Г. СТРОГАНОВА»

На правах рукописи

КОРИНА Наталия Дмитриевна

**ТОВАРИЩЕСТВО ПЕРЕДВИЖНЫХ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК в 1890 – 1910-е годы:
ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ
И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ**

24.00.01 – Теория и история культуры

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
Гаврилин Кирилл Николаевич,
кандидат искусствоведения, профессор

Москва

2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1	
Творчество передвижников в контексте русской художественной культуры второй половины XIX– начала XX века: источники и историография темы.....	17
1.1 Справочно-информационная база и художественная критика XIX века.....	18
1.2 Образ эпохи и ее философский контекст в историографии.....	22
ГЛАВА 2	
«Московский фактор» и его влияние на развитие русского искусства рубежа XIX – XX столетий	57
2.1 Роль Товарищества передвижных художественных выставок в культурном пространстве конца XIX – начала XX века.....	57
2.2 «Московский фактор»: поворот к национальным традициям в культуре.....	70
2.3 Московское Училище живописи, ваяния и зодчества и Строгановское училище – главные центры художественного образования Москвы.....	91
2.4 Значение общественной деятельности поздних передвижников на рубеже веков.....	127
ГЛАВА 3	
Традиции и новаторство в творчестве передвижников в 1890 – 1910-е годы.....	149
3.1 Новые аспекты в творчестве ранних передвижников. Эстафета поколений	149
3.2 Социальный реализм и его особенности в конце XIX – начале XX века.....	170
3.3 Живописный реализм как магистральная тенденция творчества поздних передвижников.....	182
3.4 Судьба исторического жанра: от археологии до национально-романтической картины... ..	215
3.5 Религиозно-философский аспект в творчестве поздних передвижников	227
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	238
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	250

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования обусловлена, прежде всего, обращением к малоизученному в отечественной историографии и крайне интересному в настоящее время аспекту – деятельности одного из важнейших объединений в русском искусстве – Товарищества передвижных художественных выставок в конце XIX – начале XX века. Русское искусство данного периода, представляя собой сложное многогранное явление, до сегодняшнего дня дает исследователям обширный материал для научных изысканий. Художественная жизнь России этого времени была ознаменована поиском новых художественных и выставочных форм, отличалась большим разнообразием живописных школ, течений, союзов, в том числе с различными мировоззренческими позициями. Одним из крупнейших творческих объединений, как по своей исторической значимости, так и по составу участников, оставалось Товарищество передвижных художественных выставок (далее – ТПХВ), которое отстаивало идеи и принципы русской реалистической школы. На рубеже веков оно было представлено новым поколением художников, условно названных «поздними передвижниками», которые пополняли ряды Товарищества с конца 1880-х годов. Термин «поздние передвижники» прочно укоренился в отечественной историографии уже с середины прошлого столетия. Одним из первых его стал использовать в своих исследованиях, посвященных русскому искусству второй половины XIX – начала XX века, А.А. Федоров-Давыдов. Надо отметить, что еще в конце 1920-х годов он же употреблял другой термин – «неореалисты». Позднее уже Д.В. Сарабьянов начал вводить понятие «младопередвижники» применительно к молодому поколению художников, пришедших в ТПХВ на рубеже веков. Однако ни тот, ни другой вариант дальнейшего широкого распространения не получили. В данном контексте, по нашему мнению, именно термин «поздние передвижники» является наиболее емким, что определяет его использование в настоящей работе.

Среди плеяды художников-передвижников «новой волны» мы рассматриваем не только известных живописцев, таких как А.Е. Архипов, В.Н. Бакшеев, Н.П. Богданов-Бельский, В.К. Бялыницкий-Бируля, А.М. Васнецов, С.А. Виноградов, Н.Н. Дубовской, С.Ю. Жуковский, С.В. Иванов, Н.А. Касаткин, А.М. Корин, А.В. Маковский, С.В. Малютин, С.Д. Милорадович, И.С. Остроухов, Л.О. Пастернак, В.А. Серов, А.С. Степанов, Л.В. Туржанский, но уделяем внимание и менее знакомым широкой публике: И.П. Богданову, Н.В. Досекину, И.И. Ендогурову, М.М. Зайцеву, К.К. Костанди, Н.Д. Кузнецову, К.В. Лебедеву, А.В. Моравову, П.А. Нилусу, Н.В. Орлову, К.К. Первухину, П.И. Петровичеву, Н.К. Пимоненко, Л.В. Попову, И.П. Похитонову, А.Л. Ржевской, С.И. Светославскому, Э.Я. Шанкс, А.Н. Шильдеру; М.Х. Аладжалову, С.А. Коровину, В.Н. Мешкову, В.В. Переплетчикову и другим.

Появление этих мастеров внесло актуальные изменения в содержание русского реалистического искусства, сформировавшиеся под воздействием как внутренних факторов, связанных с историческими процессами в России того времени, так и внешних, обусловленных влиянием художественных школ и течений Западной Европы. Эти новшества видоизменяли характер живописи, однако несомненным оставалось доминирование содержательной основы творчества. Несмотря на то, что приток молодого одаренного поколения неизбежно менял облик и характер самого объединения, новый этап в его развитии, названный «поздним передвижничеством», был неотъемлемой частью целостного явления, каким было ТПХВ, просуществовавшее более полувека.

До сих пор во многих исследованиях встречается односторонний взгляд на период конца XIX – начала XX века, когда приоритет отдается одним группировкам и направлениям, например символистам или авангарду, оставляя без должного внимания другие, имевшие не меньшее значение для художественного процесса эпохи. Так, наряду с объединениями «Мир

искусства», «Бубновый валет», «Голубая роза» в лице художников – поздних передвижников на рубеже веков продолжает развиваться русская реалистическая традиция.

Творческая программа Товарищества выходила далеко за рамки «критического реализма», с которым его долгое время ассоциировали. Советское искусствознание, в недрах которого это понятие оформилось, предполагало изучение русского реализма с точки зрения критических тенденций, с позиции идейной картины, социально-бытового жанра. Узконаправленный подход к наследию передвижников кроется в теоретической и идеологической основе искусствоведческой науки прошлого столетия. Совсем не «критический реализм», а тот духовный потенциал, заложенный в русском искусстве изначально, давал ему импульс к дальнейшему развитию. В своей основе русское искусство было многовекторным, его сложно и неверно было бы втискивать в рамки одного направления. Да и само определение искусства, названного реалистическим, несет в себе большую долю условности, так как внутри реалистического метода можно обнаружить и религиозно-философский символизм, и эстетику романтических традиций, и былинно-сказочную метафоричность, и так далее. Внутри бытового, пейзажного, портретного, исторического, религиозного жанров также возникали сложные переплетения, что особенно проявилось в произведениях поздних передвижников.

Обращение к огромному пласту деятельности данных живописцев является первым опытом комплексного изучения их творческого наследия, который не только позволит показать его подлинную значимость для истории русского искусства, но поможет полнее охватить и художественную жизнь России в целом, в которой поздние передвижники занимали достойное место.

Степень научной разработанности проблематики.

Существует множество исследований и искусствоведческих работ, посвященных Товариществу передвижных художественных выставок в период его образования и первых двух десятилетий выставочной практики.

Их авторы подробно рассматривают исторические предпосылки и социокультурные условия возникновения и развития организации, говорят о той огромной роли, которую сыграли передвижники в художественной и общественной жизни России второй половины XIX века. Однако большинство подобных исследований заканчивается концом XIX столетия и поэтому не включает в себя сведений о художниках, вступивших в ряды Товарищества в конце 1880-х – 1910-е годы. В искусствоведческих исследованиях, которые посвящены художественной жизни России рубежа веков, основное внимание уделяется уже новым течениям и объединениям начала XX века, деятельность же ТПХВ не освещается вовсе, так как считается, что к этому моменту оно перестало существовать как единый творческий организм. Таким образом получается, что огромный пласт художников – поздних передвижников, представлявших в конце XIX – начале XX века русскую реалистическую школу, оказывается просто забыт. Говоря же об отдельных заметных мастерах реалистического направления, в разное время входивших в состав Товарищества, таких, например, как А.Е. Архипов, С.В. Иванов или С.Ю. Жуковский, с деятельностью этой организации их, как правило, уже не ассоциируют. Настоящее исследование призвано восполнить существующие пробелы в отечественной историографии и дать всестороннюю оценку достижениям целого поколения художников – поздних передвижников.

Объектом настоящего исследования стала творческая деятельность участников Товарищества передвижных художественных выставок, рассмотренная в широком контексте русской художественной культуры конца XIX – начала XX столетия.

Предметом представленной диссертации являются новые тенденции развития живописной системы и художественное своеобразие творчества поздних передвижников на рубеже веков.

Цель исследования – определить роль поздних передвижников в общем художественном пространстве России рубежа XIX – XX веков, а также выявить их значение для истории русского искусства в целом.

Достижение цели исследования предполагает решение следующих **задач**:

1. Рассмотреть исторические процессы, происходившие в России во второй половине XIX – начале XX века, которые влияли на формирование русского искусства данного периода.

2. Проанализировать особенности развития культурного пространства в России на рубеже веков с целью выявления значения Товарищества передвижных художественных выставок в этот период.

3. Показать роль Московского Училища живописи, ваяния и зодчества в творческой судьбе поздних передвижников, а также определить его значение в становлении не только московской школы живописи, но и целой культурной среды российского общества рубежа веков.

4. Выявить творческие связи художников – поздних передвижников со Строгановским училищем в конце XIX – начале XX века, а также обозначить их вклад в историю этого учебного заведения.

5. Осветить аспекты общественной деятельности художников-передвижников, далеко выходящей за рамки индивидуального творчества, акцентируя внимание на той важной роли, которую они сыграли в развитии целых отраслей отечественной науки и культуры.

6. Выявить новые тенденции развития и особенности художественного языка в творческой практике передвижников в конце XIX – начале XX столетия в разных жанрах: бытовой картине, пейзаже, портрете, исторической и религиозной живописи, а также проанализировать внутреннее содержание произведений художников как «новой волны», так и корифеев передвижничества.

Хронологические рамки исследования охватывают начало 1890-х – 1910-е годы, когда в Товарищество передвижных художественных выставок

приходит молодое поколение художников, названных поздними передвижниками. Именно на эти годы приходится период их активной творческой практики и выставочной деятельности. Появление такой плеяды мастеров знаменует собой новый этап в художественном развитии не только ТПХВ, но и всей русской реалистической школы на рубеже веков. Здесь необходимо отметить, что после событий 1917 года, коренным образом повлиявших на ход истории всей страны, эти эволюционные процессы в рамках прежних идеологических парадигм прекратили свое развитие.

Географические границы исследования в основном сосредоточены в пределах древней столицы, так как именно здесь находилось Московское Училище живописи, ваяния и зодчества, которое со второй половины XIX века стремительно укреплялось на позициях главного художественного центра не только Москвы, но и всей страны. Именно в его стенах фактически сформировалось такое уникальное явление, как московская школа живописи, представителями которой были молодые художники, пополнившие ряды ТПХВ в конце XIX – начале XX века. Продолжая традиции, многие из них впоследствии стали преподавателями как в самом МУЖВЗ, так и в еще одном центре художественного образования Москвы – Императорском Строгановском Центральном художественно-промышленном училище.

При подготовке текста диссертации ключевая роль была отведена работе с **источниками**, которые в первую очередь представляют делопроизводственные документы и переписку художников, как деловую, так и личную. Активно использовались материалы фондов организаций в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ): Товарищества передвижных художественных выставок и Московского Училища живописи, ваяния и зодчества; дела из персональных архивов отдела рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ): фонды П.М. Третьякова, И.С. Остроухова, И.Е. Цветкова, Н.В. Медынцева, С.Д. Милорадовича, К.В. Лебедева, Н.А. Касаткина, А.С. Степанова, С.В. Малютина, Л.О. Пастернака и других.

При работе над текстом диссертации, в котором фигурирует множество имен, организаций, художественных группировок и связанное с этим большое количество фактологического материала, важное значение приобретают справочные и информационные издания, а также каталоги передвижных выставок, музейных собраний, помогающие упорядочить данные в единую систему. Более детальной проработки ряда документов потребовало изучение отдельных тем диссертации, таких, например, как Комиссии по ремонту и реставрации Большого Московского Успенского собора в Кремле, в деятельности которой принимали активное участие художники-передвижники. Здесь были использованы архивные материалы из Института истории материальной культуры Российской Академии наук (ИИМК РАН), отдела рукописных, печатных и графических фондов (ОРПГФ) Музеев Московского Кремля и других. Немаловажную роль в освещении исследуемой эпохи сыграло обращение к документам и материалам отдела письменных источников Государственного Исторического музея (ОПИ ГИМ), архивам Национальных художественных музеев Беларуси и Латвии, каталогам Российской государственной библиотеки (РГБ), Государственной публичной исторической библиотеки, материалам из музея МГПХА им. С.Г. Строганова и других.

Большое значение в осмыслении процессов, происходивших в культурной жизни России второй половины XIX – начала XX века, имело изучение опубликованных источников: мемуарной литературы, дневников, личной переписки, современной этому времени художественной критики. Среди богатого литературного творчества деятелей культуры особо значимыми для настоящего исследования являются труды Ф.М. Достоевского, В.В. Стасова, И.Н. Крамского, Н.Н. Ге, Г.Г. Мясоедова, В.Н. Бакшеева, А.М. Васнецова, М.В. Нестерова, Л.О. Пастернака, И.Е. Репина, Я.Д. Минченкова, А.Н. Бенуа, И.Э. Грабаря и других.

Методология и методы исследования. Методологическую основу исследования составляют несколько базисных подходов, традиционных для

искусствоведческих работ. Благодаря использованию **культурно-исторического метода** удалось проследить влияние и глубинную взаимосвязь философии и искусства в процессе формирования историко-культурного пространства конца XIX – начала XX века, а также выявить роль и значение деятельности Товарищества передвижных художественных выставок в этот период. При детальном изучении произведений художников-передвижников был применен метод **формально-стилистического анализа**, позволивший как выявить их живописное своеобразие и отличительные признаки, так и оценить с точки зрения художественных достижений. Особо следует отметить здесь и использование **иконографического метода**, помогающего проследить параллели и взаимовлияния в творческой практике художников разных национальных школ. Исключительное значение для представленной работы имеет **иконологический метод**, который лежит в основе научно-исследовательского описания и постижения внутреннего содержания живописных произведений художников и их значимости для русской культуры в целом.

Научная новизна исследования заключается в том, что:

- в настоящей работе впервые применен всесторонний подход к анализу творческой и общественной деятельности художников – поздних передвижников, рассмотренной в широком историко-культурном контексте конца XIX – начала XX века. Здесь же делается особый акцент на том, что позднее передвижничество представляло новый этап в развитии объединения на рубеже веков, будучи неотъемлемой частью единого и мощного явления, каким было Товарищество передвижных художественных выставок в истории русского искусства в целом;

- новым аспектом в изучении искусства поздних передвижников стало его рассмотрение в непосредственной связи с общими проблемами западноевропейского художественного контекста, что помогло выявить закономерности и тенденции, которые были характерны в равной степени как для русской, так и для других национальных живописных школ;

— в диссертации впервые делается акцент на исследовании творчества не отдельных представителей реалистического направления, а новых тенденций и художественных особенностей живописной системы целого поколения мастеров, условно названных поздними передвижниками. На период их активной творческой практики, а именно с конца 1880-х годов, приходится наступление нового этапа в развитии всей русской реалистической школы;

— в изобразительном искусстве происходит смещение акцентов с остросоциальных и злободневных тем в сторону более пристального проникновения в суть человеческой природы, в полной мере проявившееся как в бытовой картине, так и в других жанрах: исторической и религиозной картине, портрете и пейзаже. Отход от повествовательности, множественные семантические сюжетные пласты произведения, слияние жанров, новые живописные и технические приемы, стремление к большей декоративности цвета, общее внимание к колориту, формированию световоздушной среды и ракурсному построению композиционных планов – вот некоторые общие тенденции, свойственные творчеству как поздних передвижников, так и всей русской реалистической живописи конца XIX – начала XX века в целом;

— в качестве примеров в работе рассматриваются те произведения русских художников, которые мало изучены или же совсем неизвестны широкому кругу любителей живописи, что также определяет новизну работы. Подобный подход позволяет на должном уровне не только осветить творчество отдельных художников – поздних передвижников, внимание к которым в искусствоведческой литературе до сих пор уделяется недостаточно, но также дать более полно и емко картину всего русского искусства конца XIX – начала XX века;

— в процессе исследования освещается малоизученная в отечественной историографии тема влияния живописной традиции на становление фотоискусства в конце XIX века, в частности пикториальной фотографии, которая ориентировалась на живописные принципы и

разрабатывала близкие ей темы: крестьянские сюжеты в жанре, переходные состояния природы в пейзаже, психологизм портретных снимков и другие. Такое взаимодействие было возможно еще и благодаря тесным профессиональным и дружеским связям мастеров кисти с мастерами светописа, создававшими тем самым еще и единый эстетический круг;

— в научный оборот вводятся новые архивные источники и документы, ранее не публиковавшиеся, которые представляют уникальный материал в изучении творческого наследия художников и проливают свет на некоторые события культурной жизни России рубежа веков. Прежде всего речь идет об объемных фрагментах рукописи воспоминаний С.Д. Милорадовича, цитатах из неопубликованной рабочей тетради Н.А. Касаткина, уникальных воспоминаниях В.А. Львовой о своем отце — легендарном директоре МУЖВЗ А.Е. Львове, некоторых документах по истории деятельности Исполнительной Комиссии по ремонту и реставрации Большого Московского Успенского собора в Кремле в 1910 — 1918 годах и других;

— в данном исследовании впервые рассматриваются малоизвестные аспекты активной общественной деятельности поздних передвижников, связанной, например, с их благотворительностью, участием в различных экспертных комиссиях по реставрации древних памятников и других, что позволяет показать их весомый вклад в развитие целых отраслей отечественной науки и культуры.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Художественное пространство России конца XIX — начала XX века отличалось большим разнообразием живописных течений и творческих объединений, среди которых крупнейшим продолжало оставаться Товарищество передвижных художественных выставок, представленное на рубеже веков молодым поколением художников. Искусство этих мастеров внесло актуальные изменения в содержание русской реалистической школы,

а в истории самого ТПХВ с их появлением начался новый этап, названный «поздним передвижничеством».

2. Новыми тенденциями в живописи поздних передвижников, проявившимися в разных жанрах, являются: смещение акцента с остросоциальных тем в сторону онтологического понимания природы и человека, отход от повествовательности, множественные семантические пласты сюжета произведения, слияние жанров, импрессионистические приемы, стремление к большей декоративности цвета, ракурсное построение композиционных планов, обоюдное влияние и взаимодействие с развивающимся искусством фотографии.

3. Обновление художественного языка русской реалистической школы на рубеже веков было обусловлено включенностью отечественной живописной традиции в европейский контекст. Подобный подход актуализирует искусство поздних передвижников, показывая общие тенденции, которые были характерны для творческой практики как русских художников, так и представителей других мировых национальных школ.

4. Особое значение в конце XIX века приобрело Московское Училище живописи, ваяния и зодчества, которое не только являлось родоначальником живописной традиции, сыграв решающую роль в становлении московской школы живописи, но и участвовало в формировании целой культурной среды российского общества рубежа веков. По свидетельству современников, ему не было равных как по разнообразию и свободе художественного образования, так и по исключительному составу выдающихся преподавателей-художников, среди которых были: А.Е. Архипов, В.Н. Бакшеев, А.М. Васнецов, С.М. Волнухин, С.В. Иванов, Н.А. Касаткин, А.М. Корин, К.А. Коровин, С.В. Малютин, С.Д. Милорадович, Л.О. Пастернак, К.А. Савицкий, В.А. Серов, А.С. Степанов и другие.

5. Тесные связи поздних передвижников со Строгановским училищем в конце XIX – начале XX века оставили заметный след в его

истории. Своей педагогической практикой эти живописцы внесли существенные изменения в систему образования, а их выставочная работа в стенах Училища сделала его активным участником культурной жизни столицы на рубеже веков.

6. Подлинное значение деятельности русских художников-передвижников в конце XIX – начале XX века выходит далеко за рамки личного творчества. Активное участие многих из них в общественной жизни страны в качестве членов различных комиссий и советов, благотворительных выставках, реставрационной работе на памятниках по всей России позволяет оценить их значение в развитии целых отраслей отечественной науки и культуры.

Теоретическая значимость исследования заключается в обосновании вопросов, связанных с анализом творческой и общественной деятельности одного из крупнейших объединений на рубеже XIX – XX столетий – Товарищества передвижных художественных выставок, а также в определении его значимости и ключевой роли в становлении русского искусства в целом.

Практическая значимость исследования. Материалы и выводы исследования, содержащие новый взгляд на творчество поздних передвижников, могут быть использованы специалистами по истории русского искусства середины XIX – начала XX века в научно-исследовательской работе в качестве дополнительного материала для написания диссертаций и научных изысканий, также могут быть полезны в музейной деятельности при разработке концепций экспозиций и временных выставок. Результаты работы будут иметь и прикладное значение в образовательной сфере, например, для преподавателей при подготовке методических пособий к курсам лекций и семинаров по русскому искусству рубежа веков.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 24.00.01 –

Теория и история культуры по отрасли искусствоведение, в том числе пунктам 1.9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов; 1.17. Компоненты культуры (наука, мораль, мифология, образование, религия, искусство); 1.18. Культура и общество; 1.30. Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Степень достоверности работы обусловлена комплексным изучением проблем, связанных с деятельностью одного из важнейших объединений – Товарищества передвижных художественных выставок, рассмотренных в контексте всего русского искусства конца XIX – начала XX века.

По теме диссертации подготовлено 12 научных работ. Основные результаты исследования изложены в 4 статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, монографии «Творческое наследие художника Алексея Михайловича Корина (1865–1923) в контексте русского искусства конца XIX – начала XX века» (15,0 п.л.) и других публикациях.

Отдельные положения диссертации были изложены в докладах на международных и всероссийских научных конференциях: XXII Алпатовские чтения «Искусство в истории русского государства» (2012, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва), студенческая конференция «Проблемы истории искусства глазами студентов и аспирантов» (2012, Российский государственный гуманитарный университет, Москва), круглый стол, посвященный юбилею народного художника России А.Н. Суховецкого (2013, ВТОО «Союз художников России», Москва), круглый стол, посвященный выставке «Россия XII» (2014, ВТОО «Союз художников России», Москва), научная конференция «Творчество И.Е. Репина и проблемы современного реализма. К 170-летию со дня рождения художника» (2014, Государственная Третьяковская галерея, Институт

русского реалистического искусства, Москва), ежегодная богословская конференция (секция «Христианское искусство», 2015, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва), научно-творческая конференция «V Открытые Абакумовские чтения “Художник и время”» (2015, Культурный центр «Дом Озерова», Коломна), XXV Международные Рождественские образовательные чтения (секция «Церковные древности». «Московский Кремль – духовный центр православной Руси. Кремлевские святыни, утраченные и спасенные: Успенский собор», 2017, Музеи Московского Кремля, Москва); Международная научная конференция «Император Александр II. Личность и эпоха. К 200-летию со дня рождения Е.И.В.» (2018, Дом ученых, Санкт-Петербург); Международная научная конференция «Духовные смыслы национальной культуры России. Ретроспектива, современность, перспективы» (2019, РАЖВиЗ Ильи Глазунова); VI Международный форум «Диалог искусств и арт-парадигм («SCIENCEFORUM PAN-ART VI»). Серебряный век» (2021, Саратов).

Структура работы обусловлена целью и задачами исследования и состоит из введения, трех глав, заключения, списка источников и литературы и иллюстративного приложения. Общий объем диссертации составляет 268 страниц. Список использованной литературы включает 237 наименований.

ГЛАВА 1
ТВОРЧЕСТВО ПЕРЕДВИЖНИКОВ
В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА:
ИСТОЧНИКИ И ИСТОРИОГРАФИЯ ТЕМЫ

В искусствоведческой литературе, которая посвящена художественной жизни России рубежа веков, недостаточно полно анализируется деятельность таких мастеров, как А.Е. Архипов, В.Н. Бакшеев, И.П. Богданов, Н.П. Богданов-Бельский, В.К. Бялыницкий-Бируля, А.М. Васнецов, С.А. Виноградов, Н.В. Досекин, Н.Н. Дубовской, И.И. Ендогуров, С.Ю. Жуковский, М.М. Зайцев, С.В. Иванов, Н.А. Касаткин, А.М. Корин, К.К. Костанди, Н.Д. Кузнецов, К.В. Лебедев, А.В. Маковский, С.В. Малютин, С.Д. Милорадович, А.В. Моравов, П.А. Нилус, Н.В. Орлов, И.С. Остроухов, К.К. Первухин, П.И. Петровичев, Н.К. Пимоненко, Л.В. Попов, И.П. Похитонов, А.Л. Ржевская, С.И. Светославский, В.А. Серов, А.С. Степанов, Л.В. Туржанский, Э.Я. Шанкс, А.Н. Шильдер; М.Х. Аладжалов, С.А. Коровин, В.Н. Мешков, Л.О. Пастернак, В.В. Переплетчиков, Е.Д. Поленова и другие. Творчество этих художников в то время означало преемственность национальной традиции и высокое художественное мастерство, однако до настоящего времени о некоторых из них упоминается лишь вскользь, отдельные же имена вообще оказываются вычеркнутыми из истории русского искусства. В настоящей работе предпринимается попытка восполнить существующие пробелы, осветив на должном уровне значение творческого наследия данных мастеров и дать объективную оценку их достижениям.

1.1 Справочно-информационная база и художественная критика XIX века

Важнейшее место при подготовке текста диссертации было отведено работе с источниками, также был проработан огромный массив литературы, освещающей события культурной жизни России второй половины XIX – начала XX века, использовались монографические работы о творчестве отдельных художников, мемуарная литература и современная этому времени художественная критика, играющая важную роль в осмыслении искусства изучаемого периода.

Архивные источники в первую очередь представляют собой документы и переписку художников, как официальную, так и личную. Активно использовались материалы фондов организаций: Товарищества передвижных художественных выставок и Московского Училища живописи, ваяния и зодчества¹; дела из персональных архивов отдела рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ): фонды П.М. Третьякова, И.С. Остроухова, И.Е. Цветкова, Н.В. Медынцева, С.Д. Милорадовича, К.В. Лебедева, Н.А. Касаткина, А.С. Степанова, С.В. Малютина, Л.О. Пастернака² и других. Здесь особо хотелось бы отметить, что некоторые материалы из этих фондов публикуются в настоящем исследовании впервые³. Прежде всего речь идет об объемных фрагментах рукописи воспоминаний С.Д. Милорадовича⁴, цитатах из неопубликованной рабочей тетради Н.А. Касаткина⁵, уникальных

¹ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 69. Товарищество передвижных художественных выставок (916 ед. хр.) 1869–1964 гг.; Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 680. Училище живописи, ваяния и зодчества (4043 ед. хр.) 1832–1918 гг.

² Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 1. П.М. Третьяков (6774 ед. хр.) 1795–2002 гг.; Ф. 10. И.С. Остроухов (7603 ед. хр.) 1839–1982 гг.; Ф. 14. И.Е. Цветков (1014 ед. хр.) 1863–1917 гг.; Ф. 22. Н.В. Медынец (23 ед. хр.) 1867–1898 гг.; Ф. 45. С.Д. Милорадович (37 ед. хр.) 1894–1935 гг.; Ф. 46. К.В. Лебедев (95 ед. хр.) 1892–1937 гг.; Ф. 96. Н.А. Касаткин (456 ед. хр.) 1844–1978 гг.; Ф. 132. А.С. Степанов (56 ед. хр.) 1890–1974 гг.; Ф. 171. С.В. Малютин (70 ед. хр.) 1907–1961 гг.; Ф. 222. Л.О. Пастернак (22 ед. хр.) 1922–1984 гг.

³ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 50. Ед. хр. 113. Письмо Т.Л. Толстой И.Е. Репину от 6 июля 1893 г. Ясная Поляна; Ф. 132. Ед. хр. 19. Письмо кн. Гагариной А.С. Степанову от 30.06.1916.

⁴ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 45. Ед. хр. 37. С.Д. Милорадович. Из моей автобиографии.

⁵ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 96. Ед. хр. 260. Н.А. Касаткин. Тетрадь с записями.

воспоминаниях В.А. Львовой о своем отце – легендарном директоре МУЖВЗ¹ А.Е. Львове, некоторых документах по истории деятельности Исполнительной Комиссии по ремонту и реставрации Большого Московского Успенского собора в Кремле в 1910 – 1918 годах² и других.

При работе над текстом диссертации, в котором фигурирует множество имен, организаций, художественных группировок, и связанное с этим большое количество фактологического материала, важное значение приобретают справочные и информационные издания, а также каталоги музейных собраний, помогающие упорядочить данные в единую систему. Особое внимание здесь следует уделить общим работам, в которых публикуются целые комплексы источников. Так, еще в 1952 году был подготовлен первый том большого труда, где коллектив авторов (Г. Бурова, О. Гапонова, В. Румянцева) собрал документы, касающиеся деятельности ТПХВ от самого его основания до последнего года существования. Здесь и каталоги выставок с перечислением участников и их произведений. Также представлена библиография по каждому художнику. Второй том этой работы, вышедший в 1959 году, представляет собой сборник статей и заметок, освещающих выставки передвижников в периодической печати с указанием имен, упоминающихся в каждой статье³. Здесь была проведена огромная и очень важная работа, способная стать фундаментом любого исследования на данную тему, однако эта книга не содержит всей информации о деятельности художников-передвижников и, безусловно, требует дополнений.

Более полным по документальной оснащенности и информационной насыщенности является двухтомник «Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы» под редакцией С.Н.

¹ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 222. Ед. хр. 21. Воспоминания (записки) княжны Веры Алексеевны Львовой о своем отце кн. Алексее Евгеньевиче Львове – директоре Московского Училища живописи, ваяния и зодчества. 2 июня 1932 г. 10 ч. вечера (Франция, Медона).

² Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 1981. Ед. хр. 307. Оп. 1. Письмо А.М. Корина И.П. Машкову от 14 марта 1913 г.; Ед. хр. 318. Оп. 1. Письмо С.Д. Милорадовича И.П. Машкову от 22 июля 1916 г.; Институт истории материальной культуры Российской академии наук. Ф. 21. Ед. хр. 301. Доклад И.С. Остроухова о реставрации Донской иконы Божией Матери XIV в. в Московском Благовещенском соборе в Императорскую Археологическую комиссию от 2 мая 1915 г.; и другие.

³ Бурова Г., Гапонова О., Румянцева В. Товарищество передвижных художественных выставок. Т. 1–2. М., 1952, 1959 – 456 с., 460 с.

Гольдштейн, вышедший в 1987 году¹. Однако написанный к 125-летнему юбилею Товарищества, он содержит материалы (письма, официальные документы, архивные данные по истории и деятельности Товарищества) только за первые двадцать пять лет существования передвижничества, поэтому эта работа также не отражает всей истории ТПХВ.

На сегодняшний день наиболее целостной работой, освещающей выставочную деятельность Товарищества, можно считать увидевшую свет в 2003 году энциклопедию «Товарищество передвижных художественных выставок. 1871 – 1923»². Ее автором Г.Б. Романовым была проработана информация от первой до последней выставки, он собрал и атрибутировал иллюстративный материал о художниках и скульпторах Товарищества, благодаря чему можно проследить как историю отдельных экспонатов выставок, так и историю развития движения в общем, дана обширная тематическая, мемуарно-критическая и монографическая библиография. Здесь же можно упомянуть объемный труд В.П. Лапшина³, посвященный деятельности «Союза русских художников».

Еще одна значительная информационная база, на которую следует опираться в изучении творчества русских художников рубежа веков, это различные каталоги собраний музеев России⁴ и прежде всего Государственной Третьяковской галереи. Так, серия «Живопись XVIII – XX вв.» включает в себя сведения о работах живописцев конца XIX – начала XX века⁵, а также два тома по истории русской живописи второй половины XIX века⁶ из коллекции этого

¹ Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы 1869–1899. В 2-х кн. / Ред. С.Н. Гольдштейн. М., 1987 – 385 с., 668 с.

² Товарищество передвижных художественных выставок. 1871–1923. Энциклопедия / Сост. Г.Б. Романов. СПб., 2003– 736 с.

³ Лапшин В.П. Союз русских художников. Л., 1974–422 с.

⁴ Каталог Нижнетагильского музея изобразительных искусств. Русская живопись XVIII – начала XX в. / Сост.: Е. Ильина, Л. Смирных. Нижний Тагил, 1999; Каталог Нижнетагильского музея изобразительных искусств. Живопись первой половины XX века / Сост.: Е. Ильина, Л. Смирных. Нижний Тагил, 2004; Химкинская картинная галерея. Каталог / Авт.-сост. А.В. Шарыгина и др., 1996.

⁵ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись конца XIX – начала XX века. Т. 5 / Ред. Я.В. Брук, Л.И. Иовлева. М., 2005.

⁶ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись второй половины XIX века. Т. 4. Книга первая / Ред. Я.В. Брук, Л.И. Иовлева. М., 2001; Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись второй половины XIX века. Т. 4. Книга вторая / Ред. Я.В. Брук, Л.И. Иовлева. М., 2006.

крупнейшего художественного музея страны. Нельзя обойти вниманием тот вклад в изучение русского искусства указанного периода, который внесли музейные сотрудники своими многолетними научными изысканиями. Авторы статей и каталожных описаний О.А. Атрощенко, И.А. Вакар, И.М. Гофман, А.П. Гусарова, М.Л. Зингер-Головкина, Л.И. Иовлева, Т.Л. Карпова, Н.Н. Мамонтова, Н.А. Сеньковская, Т.В. Юденкова и другие, имея уникальную возможность «общения» с памятниками в музейных фондохранилищах и экспозициях напрямую, осуществляют крайне важную деятельность по атрибуции и всестороннему исследованию произведений искусства. Полученные результаты такой работы публикуются в каталожных описаниях и статьях, которые в дальнейшем ложатся в основу многих научных трудов других исследователей. В этом ряду ценнейших с точки зрения информационной насыщенности источников стоит и многотомная серия каталогов собрания Государственного Русского музея¹, где коллективом авторов-составителей под научным руководством Е.Н. Петровой и В.А. Ляшина публикуется полный иллюстрированный перечень художественных произведений музея с краткими, но емкими аннотациями.

Более детальной проработки ряда документов потребовало изучение отдельных тем диссертации, таких, например, как Комиссии по ремонту и реставрации Большого Московского Успенского собора в Кремле, в деятельности которой принимали активное участие художники-передвижники. Здесь были использованы архивные материалы из Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), Института истории материальной культуры Российской академии наук (ИИМК РАН), отдела рукописных, печатных и графических фондов (ОРПГФ) Музеев Московского Кремля². Немаловажную роль в освещении исследуемой эпохи сыграло обращение к документам и материалам отдела письменных источников

¹ Например: Русский музей. Живопись первой половины XX века (К). Альманах. Вып. 226. СПб., 2008.

² Российский государственный архив литературы и искусства: Ф. 1981. И.П. Машков (378 ед. хр.) 1868—1997 гг.; Ф. 2056. С.Д. Милорадович (10 ед. хр.) 1894—1943 гг.; Институт истории материальной культуры Российской академии наук: Ф. 21. П.П. Покрышкин (1677 дел) 1889—1919 гг.; Отдел рукописных, печатных и графических фондов Музеев Московского Кремля: Ф. 5. Комиссия по ремонту и реставрации Большого Московского Успенского собора в Кремле.

Государственного Исторического музея (ОПИ ГИМ), архивам Национальных художественных музеев Беларуси и Латвии, каталогам Российской государственной библиотеки (РГБ), Государственной публичной исторической библиотеки.

1.2 Образ эпохи и ее философский контекст в историографии

Ключевое значение в осмыслении процессов, происходивших в культурной жизни России второй половины XIX – начала XX века, имело изучение опубликованных источников, представляющих мемуарную литературу, воспоминания очевидцев и участников событий, современную этому времени художественную критику. Среди богатого литературного творчества деятелей культуры особый интерес для данного исследования вызывают труды В.Н. Бакшеева, А.М. Васнецова, Н.Н. Ге, Г.Г. Мясоедова, М.В. Нестерова, Л.О. Пастернака, И.Е. Репина¹ и других. Авторы воспоминаний и критических работ представляют нам свой собственный взгляд на события, непосредственными участниками или очевидцами которых они были. Правда, не стоит забывать и о некоторой субъективности оценки, присущей каждому мемуаристу, рассматривающему явления через призму собственного мироощущения, что, конечно, не делает менее ценным их наследие. Так, при изучении данной темы использовались работы виднейшего критика второй половины XIX века В.В. Стасова, собранные в трехтомнике «Избранные сочинения»² (1952). Одной из ключевых книг для любого исследователя творчества передвижников являются мемуары Я.Д. Минченкова «Воспоминания о передвижниках»³, пятое дополненное издание которой вышло в 1964 году. Вступив в ряды Товарищества в 1913 году, Минченков знал и непосредственно общался со многими, о ком писал в своей книге, что делает ее незаменимым

¹ Г.Г. Мясоедов. Письма, документы, воспоминания / Сост. В.С. Оголевец. М., 1972 — 328 с.; М.В. Нестеров. Воспоминания. М., 1985 — 432 с.; Пастернак Л.О. Записи разных лет. М., 1975 — 287 с.; Репин И.Е. Далекое близкое. Издание 7-е. М., 1964 — 510 с.; и др.

² Стасов В.В. Избранные сочинения. В 3-х т. М., 1952 — 736 с., 774 с., 888 с.

³ Минченков Я.Д. Воспоминания о передвижниках. Л., 1964 — 365 с.

источником информации об этих художниках. В.Н. Бакшеев, прожив долгую жизнь, оставил после себя книгу «Воспоминания»¹. Изданная в 1963 году, она не лишена идеологического пафоса, свойственного литературе тех лет, тем не менее представляет немалый интерес как свидетельство непосредственного участника художественной жизни страны той поры. Изучение искусства России конца XIX – начала XX века невозможно представить себе без воспоминаний двух влиятельнейших деятелей – А.Н. Бенуа и И.Э. Грабаря. Так, написанная И.Э. Грабарем и неоднократно дополнявшаяся им самим книга «Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках»² дает вполне четкое представление о его жизни, общественных и творческих приоритетах, а также о деятельности, которую он осуществлял, будучи руководителем множества учреждений и активным участником культурной жизни России. Последнее издание было выпущено в 2001 году. Книга, о которой еще хотелось бы упомянуть, – «Мои воспоминания» А.Н. Бенуа³, переизданная в 1990 году. Эта работа была написана им за границей, спустя много лет после отъезда из России. Помимо собственной биографии, описания традиций семьи и различных родственных связей он переосмысляет и уточняет многие свои взгляды на русское искусство, высказанные ранее.

Понимание художественных событий, а также деятельности художников невозможно без изучения их эпистолярного наследия, где подчас они раскрывают свои мировоззренческие позиции, взгляды на искусство и общественные процессы. В этом смысле очень важными являются: сборник И.Н. Крамского «Письма. Статьи»⁴, вышедший в 1965 году под редакцией С.Н. Гольдштейн, где собраны почти все его известные на данный момент письма и статьи с 1862 по 1887 год; «Письма к художникам и художественным деятелям» И.Е. Репина⁵, изданные в 1952 году; его же переписка с

¹ Бакшеев В.Н. Воспоминания. М., 1963 – 128 с.

² Грабарь И. Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках. М., 2001 – 495 с.

³ Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В пяти книгах. М., 1990 – 711 с., 743 с.

⁴ И.Н. Крамской. Письма. Статьи. В 2-х т. М., 1965 – 676 с., 532 с.

⁵ И.Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952 – 408 с.

Третьяковым¹, опубликованная в 1946 году. Что же касается исследования процессов рубежа веков, то представляется интересным изучение трехтомного сборника писем И.Э. Грабаря², написанных им с 1891 по 1960 год. Здесь представлены письма, освещающие его творческую, научную, общественно-организационную деятельность.

Специфика данного диссертационного исследования, важное место в котором занимает проблема взаимовлияния философии и искусства во второй половине XIX – начале XX века, обусловила обращение к работам русских философов, таким как: «О характере русской религиозной мысли XIX века» Н.А. Бердяева, «Русские мыслители и Европа» В.В. Зеньковского, «Избранные труды по искусству» священника Павла Флоренского, «Чтения о Богочеловечестве. Духовные Основы Жизни. Оправдание Добра» В.С. Соловьева, «Русское мировоззрение. Слово о сущем» С.Л. Франка³ и другим, а также методической литературе по истории философской мысли в России этого периода, как, например, «Русская историко-философская мысль (конец XIX – первая треть XX в.)» О.Т. Ермишина⁴. В пореформенный период в России формировалась новая культура, соответствующая требованиям времени. Без понимания этих процессов и той роли, которую играла русская культура, невозможно правильно оценить значение не только русского искусства, но и такого явления, как Товарищество передвижных художественных выставок, просуществовавшее более полувека. Особенность этой эпохи в том, что именно культура становилась «локомотивом развития страны», в ее недрах формировались основы морально-нравственных, этических, философских представлений общества – его мировоззренческая система ценностей. Русская

¹ И.Е. Репин. Письма. Переписка с Третьяковым. 1873 – 1898. М.; Л., 1946 – 228 с.

² Игорь Грабарь. Письма. В 3-х т. М., 1974 – 1983 – 471 с., 423 с., 367 с.

³ Бердяев Н.А. О характере русской религиозной мысли XIX века // Бердяев Н.А. О русской философии. Ч.1. Свердловск, 1991; Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа (Серия: Мыслители XX века) / Сост.: П. Алексеев, Р. Медведева, В. Жуков, М. Маслин. М., 1997 – 368 с.; Флоренский П.А. Иконостас. Избранные труды по искусству (Серия: Классика искусствознания) / Сост. А.Г. Наследникова. СПб., 1993 – 366 с.; Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве. Духовные Основы Жизни. Оправдание Добра (Серия: Классическая философская мысль). Минск, 1999 – 912 с.; Франк С.Л. Русское мировоззрение. Слово о сущем. СПб., 1996 – 744 с.

⁴ Ермишин О.Т. Русская историко-философская мысль (конец XIX – первая треть XX в.). М., 2004 – 160 с.

общественная мысль в пореформенной России делала запрос в сторону создания идеологии, соответствующей требованиям новой исторической эпохи. Русское искусство второй половины XIX – начала XX века в своем становлении прошло стадии развития, которые были свойственны и всей культуре того времени в целом. Наряду с философией, литературой, архитектурой, музыкой, сценографией изобразительное искусство несло в себе отличительные признаки культуры, рождение которой стало событием уникальным, не имеющим аналогов в отечественной истории. По этой причине культурное наследие, созданное в эту эпоху, также уникально и неповторимо, его следует всесторонне изучать, внимательно анализировать и бережно сохранять, ведь ничего подобного в нашей истории больше никогда не повторится.

При изучении социокультурного фона и духовной атмосферы России второй половины XIX века, когда формировалась новая культура, зарождалась и развивалась русская философская мысль, акцент делался на анализе событий 60-х, 70-х, 80-х годов XIX столетия, сделанном Ф.М. Достоевским в его «Дневнике писателя»¹. Также были рассмотрены работы русских философов В. Соловьева, Н. Бердяева, П. Флоренского и других, касающиеся изучаемой темы. Основные выводы в диссертации об историко-культурных процессах и развитии русской философской мысли в России данного периода были сделаны на основании оценок и анализа событий этих выдающихся мыслителей, упоминаемая же работа О.Т. Ермишина стала незаменимым трудом по комплексному изучению процессов философского развития в России, его особенностей и значения. Также при описании общего социокультурного фона того времени использовалась справочная литература по философии.

Если первая половина XIX века, продолжая традиции века прошедшего, ознаменовалась активным освоением европейского культурного наследия, в том числе и философских учений, то в дальнейшем этот процесс приобретает качественно новый уровень. Западные философские учения Нового времени и, особенно, немецкий идеализм в России в первой половине XIX столетия имели

¹ Достоевский Ф.М. // Собрание сочинений. В 15-ти т. СПб., 1994. Т. 12; Достоевский Ф.М. Дневник писателя. Книга очерков. М., 2007 — 672 с.

сильное влияние на русских мыслителей. Широкое распространение получили идеи И. Канта, Г. Гегеля, Ф. Шеллинга. В XVIII же веке определяющую роль играла античность. В духовных академиях и университетах изучался платонизм, который противопоставлялся западной схоластике, ориентированной на Аристотеля. Постоянно издавались новые переводы. Так, профессор Санкт-Петербургской духовной академии В.Н. Карповым был выполнен комментированный перевод сочинений Платона в 6-ти томах (1863–1879). Начали появляться классические гимназии с углубленным освоением древних языков, где изучались и сочинения Платона. Русскими учеными были созданы исследования, посвященные платонизму, направленные на его концептуальное осмысление с богословской точки зрения. И если в середине XIX века эти идеи получили развитие в трудах П.Д. Юркевича, Ф.А. Голубинского и других, то к концу века в изучении русскими мыслителями античной философии обозначился новый этап. Интерес к немецким философам проявился с особенной силой со второй трети XIX века. Так, гегельянство пропагандировали М.А. Бакунин, В.Г. Белинский, А.И. Герцен. На русский язык были переведены многие произведения Канта, Шеллинга, Гегеля и других западноевропейских мыслителей. Переводы осуществлялись вплоть до начала XX века. Начиная с 1850-х годов распространение в русском обществе получают позитивизм и материализм, представленные идеями Л. Фейербаха, О. Конта, Г. Спенсера, а позднее К. Маркса. Влияние позитивистской философии испытал на себе один из наиболее авторитетных лидеров радикальной российской интеллигенции – Н.Г. Чернышевский, писатель, поэт, редактор журнала «Современник». Интерес к философии позитивизма проявляли такие крупные ученые, как И.М. Семашко и Н.И. Пирогов. Принято считать, что подобные увлечения среди интеллигенции в российском обществе часто носили поверхностный характер и оказывались больше идеологической модой, однако они получили широкое распространение среди ученых. Позитивистские и материалистические идеи оказали влияние на формирование взглядов лидеров народничества: П.Л. Лаврова, Н.К. Михайловского, Н.Г. Вырубова, В.В. Лесевича и других.

Особенно популярным было учение нового совершенного социального государства (теоретический социализм). Выработанное на Западе и связанное с западной философской (особенно французской и немецкой) и научной мыслью, оно претендовало сделаться ведущим мировым учением. Главную и решающую роль в формировании теоретического социализма играла немецкая философская мысль, включающая кантовскую критику, фихтевский трансцендентный идеализм, натурфилософию и т.д. Особенность немецкой философии состоит в том, что она неразрывно связана с Протестантской церковью и, по выражению Г. Гейне, является «ее дочерью», отсюда же вышли и либеральные ценности, отстаивающие интересы политической свободы, свойственные европейской культуре. Это учение, генетически связанное с западным путем развития, имело глубокие исторические, духовные, культурные, экономические корни в западноевропейском обществе. Экономическая сторона его, глубоко обоснованная теоретически и оправданная морально, была провозглашена основным выразителем развития человеческого общества, классовая борьба считалась движущей силой истории, а революция — ее «локомотивом». Основной смысл этого учения выразил Ф. Энгельс: это «...такой взгляд на ход всемирной истории, который конечную причину и решающую движущую силу всех важных исторических событий находит в экономическом развитии общества, в изменениях способа производства и обмена, в вытекающем отсюда разделении общества на различные классы и в борьбе этих классов между собой»¹. Фундаментом этого учения являлся научно-философский материализм, утверждающий ценности материального и интеллектуального порядка, полностью исключая духовные. Нужно отметить, что на русской почве это учение, не имея глубоких корней, во второй половине XIX века теряет популярность в российском обществе. Появляется острая и актуальная «необходимость в создании собственной философской традиции на основе определенных метафизических принципов»². На авансцену выдвигаются идеи создания государства на основе синтеза «традиционализма и творчества,

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Собрание сочинений. В 28-ти т. М.; Л., 1928 – 1946. Т. 22.

² Ермишин О.Т. Русская историко-философская мысль (конец XIX – первая треть XX в.). С. 25.

церковности и свободы»¹. Большое влияние на русскую историко-философскую мысль конца XIX века оказали изданные в Западной Европе многочисленные систематические исследования по истории философии, например хрестоматийные труды «Греческая философия в ее историческом развитии» (1844–1852), «Очерк истории греческой философии» (1882–1883) Эдуарда Целлера, «История средневековой философии» (1864–1866) Альберта Штекля и другие.

Формирование историко-философских взглядов в русской философии можно проследить на примере выдающихся мыслителей, многие из которых прошли путь от увлечения материализмом до идей религиозной метафизики. Это С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев, С.Л. Франк и многие другие. К их числу относится и Ф.М. Достоевский. В своем «Дневнике писателя» он анализирует причины популярности идей «социального равенства» в тогдашнем российском обществе: «Мы еще задолго до парижской революции 48-го года были охвачены обаятельным влиянием этих идей. Я уже в 46-м году был посвящен во всю правду этого грядущего ”обновленного мира” и во всю святость будущего коммунистического общества еще Белинским. Все эти убеждения о безнравственности самых оснований (христианских) современного общества, о безнравственности религии, семейства; о безнравственности права собственности; все эти идеи об уничтожении национальностей во имя всеобщего братства людей, о презрении к отечеству, как к тормозу во всеобщем развитии, и прочее и прочее – все это были такие влияния, которых мы преодолеть не могли и которые захватывали, напротив, наши сердца и умы во имя какого-то великодушия»². Особенно беспокоила Достоевского внутренняя противоречивость этого учения, которая выражалась в разрыве между его высокими идеалами и методами их достижения, а также явная подмена некоторых очень важных, основополагающих понятий, например, духовного на интеллектуальное.

¹ Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. С. 139.

² Достоевский Ф.М. Дневник писателя. С. 124.

Ф.М. Достоевский не только гениальный писатель, философ, активный участник общественной жизни России 60–70-х годов XIX века, можно сказать, главный идеолог – он также очевидец событий того времени. Он один из тех, кто прошел путь в становлении своих философских взглядов от увлечения идеями «социального равенства» до «идеи всемирного человеческого обновления: в виде Христовой истины»¹. Он считал, что идеи «свободы, равенства, братства» всецело сохраняются в православии, которое в свою очередь является религиозно-философским учением, в основании которого лежат высокие морально-нравственные, этические законы. Как отмечал П. Флоренский: «Философия каждого народа, до глубочайшей своей сущности есть раскрытие Веры народа, из этой Веры исходит и к этой же Вере устремляется»². Это учение характеризуется особым онтологическим пониманием души, выражающимся в неразрывной связи человека с космическим и божественным бытием. Смысл этого учения заключается в самосовершенствовании каждого человека, который на пути духовного становления идет к далекой цели, указанной ему Христом, преображенным Духом Истины, по достижении которой Душа (Сын) соединится с Духом (Отцом). Христос или «состояние во Христе» обозначает слияние человека с Божественным в нем Принципом, который есть в каждом человеке. Кто стремится преодолеть свои собственные человеческие пороки (недостатки или страсти), кто «обладает силой откатить камень материи от дверей своего внутреннего святилища, тот имеет в себе воскресшего Христа», «Ибо вы суть храм Бога живого!» (2Кор., 6;16). Достоевский считал, что изменение себя в сторону подлинного совершенствования, то есть увеличения света и бескорыстной любви в своей душе, способствует согласованности целей и средств, препятствует смешению добра и зла, предопределяет движение к мировой гармонии «изнутри». «Не вне тебя правда, а в тебе самом, найди себя в себе, подчини себя. Овладей собой – и узришь Правду. Не в вещах эта Правда, не вне тебя и не за морем где-нибудь, а прежде всего в твоём собственном труде

¹ Там же. С. 308.

² Флоренский П.А. Сочинения. В 4-х т. М., 1996. Т. 2. С. 191.

над собою. Победишь себя, усмиришь себя, – и станешь свободным как никогда и не воображал себе, и начнешь великое дело, и других свободными сделаешь, и узришь счастье, ибо наполнится жизнь твоя, и поймешь наконец, народ свой и святую Правду его»¹. Только личное самосовершенствование может сохранить организм национальности, и только оно одно, поскольку идеал гражданского устройства, складываясь исторически, является исключительно результатом «нравственного самосовершенствования единиц, с него и начинается <...> было так спокон века и пребудет во веки веков»². Таким образом, подлинное преуспевание общества в самых разных областях неразрывно связано с внутренним, нравственным состоянием его граждан. Нравственные начала являются основой всему, в том числе и благополучию государства, а нравственное преображение человека – основным условием возможности социальных преобразований. Для достойной и долговечной жизни народам и государствам, полагал писатель, необходимо свято хранить высокие идеалы, ибо «как только после времен и веков (потому что тут тоже свой закон, нам неведомый) начинал расшатываться и ослабевать в данной национальности ее идеал духовный, так тотчас же начинала падать и национальность, а вместе падал и весь ее гражданский устав, и померкали все те гражданские идеалы, которые успевали в ней сложиться. <...> Стало быть, гражданские идеалы всегда прямо и органично связаны с идеалами нравственными, а главное то, что несомненно из них только одних и выходят»³.

Достоевский совершил открытие в сфере религиозной метафизики, доказав, что «...человек богоподобен не разумом и добротой, а тем, что загадочные последние корни его существа, наподобие самого Бога, обладают таинственностью, неисследимостью, сверх рациональной творческой силой, бесконечностью и бездонностью»⁴. Величие Достоевского заключается в том, что он открывает перед нами самые темные, самые потаенные уголки человеческой души, выявляет и обнажает их греховную сущность, для того

¹ Достоевский Ф.М. Дневник писателя. С. 637.

² Там же. С. 38.

³ Достоевский Ф.М. Дневник писателя. С. 41–42.

⁴ Франк С.Л. Русское мировоззрение. Слово о сущем. СПб., 1996. С. 366.

чтобы привести к просветлению через духовный анализ. Он заставляет верить в высокие возможности потенций каждого. Чем сильнее страдания и мучения выпадают на жизненном пути, чем сложнее жизненный опыт, тем выше будет подъем. Даже в самой падшей душе Достоевский учит различать «искру Божию». Галерея человеческих образов, созданная писателем, не имеет себе равных, и не в одной только русской литературе, а диапазон выдвигаемых им идей, философских, религиозных, нравственных, психологических, социально-исторических, культурных, поистине неисчислимы. Он полагал, что без высшей идеи не может существовать ни человек, ни нация. «А высшая идея на земле лишь одна, именно – идея о бессмертии души человеческой, ибо все остальные "высшие" идеи жизни, которыми может быть жив человек, лишь из нее одной вытекают»¹.

Идеи, выдвигаемые Ф.М. Достоевским, стали основанием для создания оригинальной русской философии, выразителями которой во второй половине XIX – начале XX века стали такие выдающиеся философы, как В.С. Соловьев, Л.М. Лопатин, С.Н. Трубецкой, Н.А. Бердяев, П.А. Флоренский, С.Н. Булгаков и другие. Его публицистические статьи, «Дневник писателя» требуют внимательного изучения и могут считаться первоисточником. По этим причинам в настоящей работе будет уместно цитирование произведений писателя, в которых приводится анализ событий 60–70-х годов XIX столетия. Также в исследовании делается акцент на некоторых идеях и взглядах Ф.М. Достоевского, В.С. Соловьева и других русских мыслителей, которые помогают увидеть, как философские идеи воплощались в изобразительном искусстве в произведениях русских художников.

Социальный подъем 60-х годов XIX столетия в России, связанный с отменой крепостного права, рост национального самосознания вызвали необходимость поиска новой идеологии, соответствующей русскому мировоззрению, основанной на синтезе религиозно-онтологических, этических, художественных представлений. Это учение, как считали русские философы,

¹ Достоевский Ф.М. Дневник писателя. С. 425.

могло бы стать альтернативой западному учению социального устройства, охватившему либеральные круги российского общества.

Особую роль в развитии русской философской мысли XIX века играла литература. Никто так свободно и остро не мыслил, как русские писатели и поэты. Оригинальные философские идеи находили выражение в сочинениях А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Ф.И. Тютчева, Л.Н. Толстого, А.Н. Островского и многих других. «За литературой нашей именно та заслуга, что она, почти вся целиком, в лучших представителях своих и прежде всей нашей интеллигенции, заметьте себе это, преклонилась перед Правдой народной, признала идеалы народные за действительно прекрасные»¹.

Ф.М. Достоевский видит цель России, а стало быть, и будущей судьбы ее в двух главных мыслях: «Первая мысль – всемирность России, ее отзывчивость и действительное, бесспорное и глубочайшее родство ее гения с гениями всех времен и народов мира»². Писатель, подчеркивает, что эта мысль принадлежит А.С. Пушкину, ее принимает и вслед за Пушкиным считает, что «только русскому духу дана всемирность, дано назначение в будущем постигнуть и объединить все многообразие национальностей и снять все противоречия их»³. Другая мысль – это поворот к народу и упование единственно на силу его: «...лишь в народе, и в одном только народе обречем мы всецело весь наш русский гений и сознание назначения его»⁴. Приобщение к русской истории, народным традициям для большей части интеллигенции того времени оставалось основной задачей. Они заново открывали для себя русскую душу, которая «что гений народа русского, может быть, наиболее способна, из всех народов, вместить в себе идею всечеловеческого единения, братской любви, трезвого взгляда, прощающего враждебное, различающего и извиняющего несходное, снимающего противоречия. Это не экономическая черта и не какая другая, это лишь нравственная черта»⁵.

¹ Достоевский Ф.М. Дневник писателя. С. 178.

² Там же. С. 575.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 460.

⁵ Там же. С. 626.

В 60-е годы XIX века появляется социальная прослойка, которая не только была способна воспринимать новые идеи, но и являлась носителем этих идей. И хотя в первой половине XIX века общественная мысль была довольно разнообразной и пестрой, но все же ее определяли в основном западники и славянофилы. Представители западничества П.Я. Чаадаев, Н.В. Станкевич, В.Г. Белинский, М.А. Бакунин, А.И. Герцен и другие считали, что единственно возможный для России вариант развития – это путь западноевропейской цивилизации. Славянофильство представляли видные культурные и общественные деятели того времени, такие как А.С. Хомяков, братья И.С. и К.С. Аксаковы, И.В. и П.В. Киреевские, Ю.Ф. Самарин. Близкие по взглядам К.П. Победоносцев, Н.Я. Данилевский, К.Н. Леонтьев и другие, которые выступали за самостоятельный, оригинальный путь развития. Однако они так и не создали законченных философских или социально-политических систем. Ф.М. Достоевский, анализируя влияние идей европейского социализма на русские умы, указывал на ошибочное представление тогдашних западников, которые Россию смешали с Европой, «тогда как Россия вовсе была не Европа, а только ходила в европейском мундире, но под мундиром было совсем другое существо»¹. И то, что пригодно для Европы, неприложимо для России. Писатель отмечал, что все, что западники желают в Европе, уже есть в России, «по крайней мере в зародыше и в возможности, и даже составляет сущность ее, только не в революционном виде, а в том, в каком и должны эти идеи всемирного человеческого обновления явиться: в виде Божественной Правды, в виде Христовой Истины, которая когда-нибудь да осуществится же на земле и которая всецело сохраняется в православии»².

Начиная с 1860-х годов, когда существенно меняются исторические условия, ни западники, ни славянофилы не могли предложить обществу такой идеологии, которая удовлетворяла бы запросам времени. Возникает потребность в новой или, вернее, обновленной культуре. Одной из отличительных особенностей данного периода является появление не

¹ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. В 15-ти т. СПб., 1994. Т. 13. С. 199–200.

² Там же. С. 200.

отдельных личностей, как это было раньше, а интеллектуальной среды, целого общественного слоя, признающего «народную Правду» и определяющего дальнейшее развитие русской философской мысли.

Итак, Россия была перед выбором пути развития в эту «самую смутную, самую неудобную, самую переходную и самую роковую минуту, может быть, из всей истории русского народа»¹. В период царствования Александра II на рубеже 1870–1880-х годов, совпавший со временем Русско-турецкой войны, страну захлестнула ожесточенная борьба народовольцев с самодержавием. Идеи революционных преобразований находили поддержку у радикально настроенной части интеллигенции. Российское государство раздирали противоречия, и все же 1860–1870-е годы стали определяющими. Сложились все предпосылки для перемен в общественной мысли, и общество было готово к переменам. Историческим событием, которое требует особого внимания, стало выступление Ф.М. Достоевского по случаю торжественного открытия памятника А.С. Пушкину в Москве в 1880 году. Речь была произнесена на торжественном заседании Общества любителей российской словесности и произвела огромное впечатление на многочисленную публику. В чем же причина такого успеха? На первый взгляд может показаться, что речь была примирительной. Принято считать, что писатель в последние годы жизни считал своей задачей примирение двух основных партий – западников и славянофилов. Но теперь по прошествии многих десятилетий можно утверждать, что такое примирение невозможно. Прекрасно осознавая это, Ф.М. Достоевский в своей речи сделал основной акцент на том, по какому пути должна пойти Россия, чтобы избежать кровопролитий и революционных потрясений, в каком направлении должна развиваться русская философская мысль. История показывает, что прямые заимствования без учета особенностей русской цивилизации успеха не приносят. Здесь можно только удивляться и восхищаться прозорливостью гениального русского мыслителя. Писатель сформулировал и озвучил с высокой трибуны мысли, которые созрели в обществе того времени, а огромный успех речи свидетельствовал о степени

¹ *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений. В 15-ти т. СПб., 1994. Т. 13. С. 69.

актуальности выдвигаемых им идей, с которыми значительная часть общества связывала свои надежды на будущее. Как свидетельствуют газеты того времени, по окончании выступления Достоевского публика аплодировала стоя непрерывно сорок минут. Люди буквально падали в обмороки, не выдерживая эмоционального напряжения. Россия была перед выбором пути развития. Некоторые исследователи полагают, что не все предсказания Достоевского сбылись, в чем-то он ошибался. Такие выводы делать еще рано, ведь и сам писатель говорил: «... я буду известен народу будущему». Очевидно, он имел в виду, что по-настоящему его произведения будут поняты только грядущими поколениями.

Для углубленного и всестороннего изучения как общих историко-культурных процессов эпохи, так и более частных вопросов, касающихся различных аспектов творчества и деятельности художников реалистической школы, большое внимание было уделено специальной литературе, носящей междисциплинарный характер. К таким работам относятся «Искусство и визуальное восприятие» Р. Арнхейма¹, «История искусства и эстетика» И.А. Ильина, «Психология» В.С. Кузина² и другие.

В западноевропейской историографии также присутствуют исследования, посвященные разным аспектам русской реалистической живописи. В качестве наиболее значимых можно отметить работы Элизабет Кридл Валкенир (E.K. Valkenir). В своей фундаментальной работе «Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition»³ автор дает широкую историко-культурную картину, в которой формировалось Товарищество передвижных художественных выставок, высказывает свой взгляд на внутреннее развитие объединения и его внешнюю самопрезентацию. Не отрицая идейной основы и просветительских задач, которые ставило перед собой Товарищество, исследователь большое внимание уделяет проблеме развенчания мифологизированного образа движения, созданного в последующее время в

¹ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Пер. с англ. М., 2007 — 392 с.

² Кузин В.С. Психология. М., 1997 — 304 с.

³ Valkenier E.K. Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition. Ann Arbor, 1997 — 251 с.

советском искусствознании. Стоит сказать, что Валкенир имеет множество публикаций, как затрагивающих вопросы русского искусства в целом, так и посвященных отдельным художникам, среди которых, например, «Ilya Repin and the World of Russian Art», «Valentin Serov: Portraits of Russia's Silver Age»¹. В ряду современных западных исследований, в которых предпринимается попытка аналитического изучения проблем русской реалистической живописи, необходимо отметить монографию Дэвида Джексона (D. Jackson) «The Wanderers and Critical Realism in Nineteenth Century Russian Painting»², вышедшую в 2006 году. Обращаясь к проблеме стилового живописного разнообразия, он ставит актуальный и для нашей работы вопрос об уместности применения понятия «критический реализм», его очевидной ограниченности и недостаточности для охвата всего творческого наследия передвижников. Нельзя обойти вниманием и многочисленные работы известного исследователя русской культуры Серебряного века Джона Боулта (John E. Bowlt): «Russia's Silver Age: Moscow and St Petersburg, 1900–1920», «Russian Art, 1875–1975: A Collection of Essays»³ и другие.

Об интересе к русскому искусству в целом и живописи передвижников в частности свидетельствуют и неоднократные переводы на английский язык архивных материалов, связанных с деятельностью Товарищества, как, например, «Russian Realist Painting. The Peredvizhniki: An Antology»⁴.

С первых лет существования Товарищества его деятельность всегда была хорошо освещена в прессе, привлекала внимание публицистов и художественных критиков. Одним из первых и самых преданных был, конечно, В.В. Стасов. Тема взаимоотношений Стасова с передвижниками достаточно хорошо изучена. В любом исследовании, посвященном Товариществу, особенно первым десятилетиям его деятельности, ключевую роль в презентации его на

¹ *Valkenier E.K.* Ilya Repin and the World of Russian Art. N.Y., 1990— 248 с.; *Valkenier E.K.* Valentin Serov: Portraits of Russia's Silver Age. Evanston, 2001— 277 с.

² *Jackson D.* The Wanderers and Critical Realism in Nineteenth-Century Russian Painting. Manchester, 2006 — 202 с.

³ *Bowlit J.E.* Russia's Silver Age: Moscow and St Petersburg, 1900-1920. London. 2008. 395 с.; *Bowlit J.E.* Russian Art, 1875–1975: A Collection of Essays. N.Y., 1976 — 213 с.

⁴ Experiment (A Journal of Russian Culture), vol. 14, “Russian Realist Painting. The Peredvizhniki: An Antology”, 2008.

публичной арене как целостного объединения с четко обозначенной идеологической позицией, бесспорно, отводят этому выдающемуся деятелю слова, по мнению А.Н. Бенуа, «первому специально-художественному русскому исследователю»¹. Его высказывания, иногда категоричные и безапелляционные, но всегда обнажающие самую суть вещей, создавали имидж передвижникам, обозначая приоритет в их деятельности просветительских задач над коммерческими. Сам же он стал на долгие годы страстным пропагандистом дел Товарищества и самоотверженным защитником его от нападок недоброжелателей. Он писал: «Кому еще недавно могло прийти в голову, что настанут <...> такие времена, когда русские художники не захотят больше ограничиваться одним личным своим делом <...>, что они вдруг бросят свои художественные норы и захотят окунуться в океан действительной жизни, <...> задуматься о прочих людях, своих товарищах! Не раз, правда, приходило это иным в голову, и мы сами <...> не раз призывали к этому наших художников <...>, но никто, конечно, не думал, что так скоро художники откликнутся на призыв <...> и, кроме палитры и резца, возьмут еще и общее, и свое собственное дело в руки»². Долгие годы созданная им идеологически обоснованная концепция взгляда на Товарищество передвижных художественных выставок была доминирующей, она же легла в основу интерпретации группы в советском искусствознании. В последнее время стало актуальным рассматривать деятельность Товарищества, педалируя его коммерческий характер. Сейчас некоторые исследователи, претендуя на научные открытия, делают попытки обличить якобы истинные намерения передвижников, которые заключались, по мнению данных ученых, в маскировке личных корыстных целей декларациями служения искусству. Так, доминантой научной работы А.Е. Шабанова «Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением»³ является стремление автора доказать, что именно экономическая выгода, как коллективная, так и личная,

¹ Бенуа А.Н. Выставка Куинджи // Речь. 1913, 23 января. № 24.

² Стасов В.В. Избранные сочинения. В 2-х кн. М., 1950. Кн. 1. С. 48.

³ Шабанов А. Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением. СПб., 2015 — 336 с.

лежала в основе деятельности Товарищества, а нисколько не потребность просвещения и забота о судьбах русского искусства. Надо сказать, что Шабановым был проанализирован огромный материал, при работе с которым он буквально «препарировал» факты, нередко интерпретируя их в выгодном для себя ключе. Однако и здесь автор сконцентрировался лишь на первых двадцати пяти годах существования объединения, материалы по которым давно опубликованы и находятся в свободном доступе, а вот деятельность Товарищества на рубеже веков, плохо изученная, с разрозненным, несистематизированным архивным материалом, осталась за пределами внимания Шабанова. Подобная точка зрения, впервые высказанная А.А. Федоровым-Давыдовым в работе «Русское искусство промышленного капитализма»¹, впоследствии им же самим и пересмотренная, находит сейчас своих сторонников. Наверное, современному человеку, нуждающемуся в постоянной сенсации и провокации, сложно поверить, что люди позапрошлого столетия могли жить иными ценностями, верить в высокие идеалы, выходя за рамки сиюминутных бытовых потребностей. Безусловно, одной из важнейших целей существования Товарищества передвижных художественных выставок было обеспечение его финансовой независимости. Это было необходимо не только для материального благоустройства жизни художников, но и для воплощения одного из краеугольных принципов жизнедеятельности объединения, сформулированного Г.Г. Мясоедовым в проекте Устава 1869 года довольно резко: «...возможность высвободить искусство из чиновничьего распорядка...» и «считаем совершенно необходимой совершенную независимость Товарищества от всех других поощряющих искусство обществ»². Надо сказать, что в официально утвержденном варианте текста этот пункт параграфа устава был несколько смягчен: «...облегчение для художников сбыта их произведений». Обращаясь же к современным исследователям, хотелось бы сказать, когда берешься за анализ событий прошлого, следует больше опираться

¹ Федоров-Давыдов А.А. Русское искусство промышленного капитализма. М., 1929 — 248 с.

² Письмо группы московских художников в С.-Петербургскую Артель художников от 23 ноября 1869 г. // Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы. 1869—1899. В 2-х кн. Кн. 1 / Ред. С.Н. Гольдштейн. С.53.

не на собственные представления о жизни, а на слова и мысли непосредственных участников изучаемого периода. Так, слова И.Н. Крамского лучше всего характеризуют истинные мотивы, по которым создавалось и функционировало Товарищество, чтобы ему сейчас ни приписывали «псевдоискатели правды»: «К чести Товарищества надобно сказать, что, несмотря на то, что его дело имеет будто бы коммерческий характер, оно до сих пор по мере своих сил исполняет задачу передвижения художественных произведений по провинциям, и главные цели Товарищества так оговорены в уставе, что собственно для того самого и Товарищество существует. Перестанет практиковаться передвижение и именно в том составе, как следует для художественных, а не коммерческих целей, – конец Товариществу. Мы все это отлично чувствуем и понимаем. Это же убеждение и дает еще силу тем честным художникам, которые есть в Товариществе, работать несмотря ни на что»¹. Таким образом, вся коммерческая деятельность, которой в Товариществе была отведена, несомненно, очень важная роль, являлась лишь средством достижения главной цели, обозначенной в первом параграфе устава. Даже критик А.Н. Бенуа, известный своими противоречивыми, а иногда и вовсе скептическими оценками значения передвижников в русском искусстве, признавал: «Они приучили русскую публику останавливаться пред картинами. С их появлением только и начинается вообще хоть кое-какая связь между русским обществом и русскими художниками»². Не лишним здесь будет упомянуть, что и форма работы с аудиторией – передвижение картин по территории Российской империи – требовала больших денежных расходов, однако осуществление этой задачи ставилось превыше всех сложностей. Здесь важно отметить, что замысел учредителей Товарищества художников был основан, прежде всего, на идее служения искусству и развития оно в современном им обществе, а независимость, о которой так емко и четко говорит И.Н. Крамской, была жизненно необходима для осуществления этой цели. В подтверждение позиции Крамского звучат слова, сказанные об истоках создания Товарищества Н.Н. Ге –

¹ Письмо И.Н. Крамского В.В. Стасову от 1 октября 1882 г. // И.Н. Крамской. Письма. Статьи. Т.2. С. 80.

² Бенуа. А.Н. История русской живописи в XIX веке. М., 1995. С. 229.

еще одним отцом-основателем объединения, до конца жизни страстно болевшим за его судьбу: «Искусство, сделавшись народным, стало общественным достоянием. Число художников, готовых служить целям искусства и целям общества, увеличивалось. Недоставало формы учреждения, в котором могли бы осуществляться эти идеи...»¹.

Отечественная искусствоведческая наука всегда уделяла большое внимание проблемам русской художественной культуры второй половины XIX – начала XX века. Однако справедливости ради следует сказать, что порой эта литература не лишена идеологической тенденциозности, что мешает правильному пониманию событий тех лет. К таким работам можно отнести книгу Э.П. Гомберг-Вержбинской «Передвижники. Книга о мастерах русской реалистической живописи от Перова до Левитана»², в которой прослеживается влияние народнической идеологии на творчество передвижников, а также двухтомник «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина XIX – начало XX века» под редакцией А.И. Леонова³, представляющий собой сборник статей разных авторов о художниках-передвижниках, работавших в этот период. В книге Л.С. Алешиной «Русское искусство XIX – начала XX века»⁴ дается широкий обзор всех направлений искусства, в том числе и живописи второй половины XIX века, где в принятом ключе подчеркивается революционно-демократический характер творчества художников-передвижников. В еще одной книге серии «Русские художники» – «Передвижники», со вступительной статьей А.К. Лебедева⁵, текст, переведенный на английский, французский и немецкий языки, давал более широкому кругу любителей искусства возможность знакомства с творчеством русских живописцев. В сборнике работ известного искусствоведа А.А.

¹ Речь, читанная в собрании товарищей передвижной выставки 14 февраля 1893 года // Северный вестник, 1893. № 3. Отд. I. С. 286.

² Гомберг-Вержбинская Э.П. Передвижники. Книга о мастерах русской реалистической живописи от Перова до Левитана. М., 1961 – 208 с.

³ Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина XIX – начало XX века. В 2-х кн. Кн. 1 / Ред. А.И. Леонов. М., 1964 – 691 с.

⁴ Алешина Л.С. Русское искусство XIX – начала XX века. М., 1972 – 483 с.

⁵ Передвижники. Альбом (Серия: Русские художники) / Авт.-сост. А.К. Лебедев. Л., 1974 – 327 с

Федорова-Давыдова «Русское и советское искусство. Статьи и очерки»¹ собраны его статьи разных лет, в которых автор разбирает как творчество отдельных художников, так и жанровые и стилевые проблемы отечественного искусства. Вслед за вышеупомянутым сборником выходит двухтомное издание работы М.В. Алпатова «Этюды по истории русского искусства»², где наряду с другими этапами русской художественной культуры, рассматривается и искусство передвижников, однако опять-таки ранней поры. В статье И.Н. Карасик «К вопросу о судьбах бытового жанра в русской живописи конца 1900-х – 1910-х годов»³ рассматривается проблема жанра и его существование в начале XX века, но и здесь автор сосредоточился на произведениях представителей уже новейших течений, выделяя, например, направление «бытового ритуала» в творчестве К.С. Петрова-Водкина, П.В. Кузнецова, З.Е. Серебряковой, Н.С. Гончаровой или линию «национального романтизма» в работах Б.М. Кустодиева и К.Ф. Юона, а также «традиционно национальных форм быта» у М.З. Шагала и П.Н. Филонова.

Новым этапом в изучении художественной жизни второй половины XIX и начала XX века стали обобщающие научные исследования Г.Ю. Стернина и Д.В. Сарабьянова. В своих работах они неоднократно обращались к анализу процессов, которые происходили в русской культуре в обозначенный период. Так, в сборнике работ и статей под названием «Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века»⁴ Г.Ю. Стернин предлагает широкий обзор культурной жизни рубежа веков: рассматривает особые отношения зрителя и художника, дает оценку состоянию передвижничества в это время, прослеживает его связи с академизмом, разбирает выставочную деятельность московских художественных обществ и организаций, анализирует появление новых кружков, таких как «Мир искусства», затрагивает проблемы

¹ Федоров-Давыдов А.А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. М., 1975 — 740 с.

² Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства (Серия: Страницы искусствознания). В 2-х кн. М., 1967— 214 с., 234 с.

³ Карасик И.Н. К вопросу о судьбах бытового жанра в русской живописи конца 1900-х — 1910-х гг. // Советское искусствознание. М., 1976. С.176—198.

⁴ Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. Исследования и очерки (Серия: Библиотека искусствознания). М., 1984 — 296 с.

символизма и русского модерна в русской художественной культуре и многое другое. Своеобразным продолжением исследования искусства XIX столетия является его книга «Художественная жизнь России второй половины XIX века. 70 – 80-е годы»¹. Она вышла в 1997 году и посвящена важнейшим десятилетиям в истории отечественной культуры второй половины XIX века. Русское искусство рассматривается здесь в контексте идейных течений и общественно-политических веяний эпохи, также говорится о важнейших центрах художественной культуры, ведущих творческих объединениях и центральных выставках.

В труде «История русского искусства второй половины XIX века»² Д.В. Сарабьянов дает обзор деятельности отдельных художников-передвижников, таких как Перов, Крамской, Ге, Репин, Суриков, Саврасов, Левитан и других, краткой истории создания Товарищества, анализирует эволюцию искусства в соответствии с теми задачами, которые возлагало на него время. В следующей монографии «История русского искусства конца XIX – начала XX века»³ основное внимание уделяется уже новым направлениям и объединениям начала XX века, деятельность же Товарищества передвижных художественных выставок не будет освещена вовсе, так как автор считает, что к этому моменту оно перестало существовать как единый творческий организм. Справедливости ради стоит сказать, что в начале книги Сарабьянов разбирает творчество нескольких художников, в разное время входивших в состав Товарищества: А.Е. Архипова, С.В. Иванова, А.М. Васнецова и других, однако с деятельностью этой организации он их не ассоциирует.

В этом ракурсе проблемы возникает насущный вопрос определения периодизации творческой жизни Товарищества передвижных художественных выставок, который связан как со сменой поколений внутри организации, влекущей за собой и изменение художественного языка, так и с историческими событиями, влиявшими на его деятельность извне. Сразу следует оговориться, что подобная постановка темы требует отдельного глубокого изучения, поэтому

¹ Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX века. 70–80-е годы. М., 1997–224 с.

² Сарабьянов Д.В. История русского искусства второй половины XIX века. Курс лекций. М., 1989–384 с.

³ Сарабьянов В.Д. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М., 1993–320 с.

в рамках настоящей работы мы лишь коснемся ее в том ключе, который поможет очертить хронологические границы данного исследования.

Необходимо отметить, что такая периодизация деятельности одной из крупнейших и многолетних творческих организаций не только в России, но и в мире может быть определена достаточно условно. Первым делом приходит мысль связать этапы со сменой поколений художников, в разные годы входивших в ее состав. Однако как поступить тогда с теми живописцами, которые были с Товариществом десятилетиями, перешагнув рубеж XX века: К.А. Савицким, А.А. Киселевым, В.М. Максимовым, Н.В. Невревым, А.К. Беггровым и другими, или даже прошли путь почти от момента зарождения организации до последних лет ее существования, как Г.Г. Мясоедов, В.Е. Маковский, П.А. Брюллов, Е.Е. Волков или И.Е. Репин? Здесь было бы корректнее связывать такое деление как с поколенческими волнами, так и с историческими явлениями, которые происходили в культуре на протяжении длительного периода – со второй половины XIX по первую четверть XX столетия. Именно меняющиеся исторические реалии влияли на трансформацию творческих задач, встававших и перед изобразительным искусством, одной из целей которого всегда было стремление отражать актуальные вызовы времени. Самую сущность вопроса выразил представитель московской школы живописи, непосредственный участник художественной жизни страны конца XIX – начала XX века, историк и искусствовед А.М. Васнецов, который в своей работе «Художество: Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи» в 1908 году писал: «Искусство каждой эпохи, обусловленное предшествующими стадиями, формируется еще внешними влияниями: преемственностью наций, наконец, теми требованиями, какие предъявляет общество данного времени, и что дают в ответ на это художники. Все эти условия, вместе взятые, образуют характер искусства не только эпохи, столетия, полустолетий, но даже и более мелких рубрик. Наша, например живопись с удивительной определенностью распадается на живопись 60-х, 70-х, 90-х годов <...> и живопись последнего, ближайшего к нам времени, находящейся под влиянием Западной Европы, изменившим физиономию живописи, и в то же время сохранившей чисто

национально-русские черты, от которых, как от собственной природы, конечно, художник никогда не уйдет, если он выразителен и искренен»¹.

Таким образом, на наш взгляд, можно условно выделить три этапа. Первый, 1870 – 1880-е годы, ассоциируется с началом выставочной работы Товарищества, расцветом его просветительской деятельности и утверждением национально ориентированного искусства, которое посредством доступного для понимания широких слоев общества языка, названного реалистическим, ставило актуальные вопросы современности и выражало общие философские идеи. Это было связано, прежде всего, с историческими процессами в пореформенной России, когда начала формироваться универсальная культура, способствовавшая объединению доселе разрозненных слоев общества, о чем будет подробнее сказано во втором параграфе второй главы данного исследования. В результате этих эволюционных процессов возникла «новая русская школа живописи» как целостное явление и, как следствие, было образовано Товарищество передвижных художественных выставок.

Предметом настоящей работы является второй этап, охватывающий период начала 1890-х – 1910-е годы, так как именно в это время в Товарищество передвижных художественных выставок приходит молодое поколение художников, названных впоследствии «поздними передвижниками». Творчество этих мастеров знаменует собой новый этап в художественном развитии не только этого объединения, но и всей русской реалистической школы.

Принимая во внимание то, что Товарищество просуществовало более пятидесяти лет, нельзя не учитывать внешние факторы, коренным образом менявшие ход истории всей страны, которые, безусловно, влияли и на жизнь организации. Таким судьбоносным моментом стали события 1917 года, которые маркируют третий выделенный нами период со второй половины 1910-х до последнего года существования Товарищества – 1923-й. Смена идеологических парадигм неизбежно влекла за собой и смену приоритетов в творчестве

¹ Васнецов А.М. Художество: Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи. Изд. 2-е. М., 2011. С. 22– 23.

художников, к которым теперь предъявлялись иные требования. Здесь необходимо еще раз акцентировать внимание на том, что Товарищество передвижных художественных выставок, неотъемлемой частью которого было и позднее передвижничество, как явление возникло в пореформенной России в процессе формирования новой культуры и на протяжении нескольких десятилетий имело поступательное развитие, трансформируясь в соответствии с требованиями времени, о чем и писал А.М. Васнецов в приведенной выше цитате. После 1917 года в новых исторических условиях, кардинально изменивших всю общественную систему координат, это развитие прекратилось, деятельность же организации лишь по инерции продолжалась до 1923 года.

В начале нового тысячелетия появляются работы признанных мэтров отечественного искусствознания, которые затрагивают проблемы русской художественной культуры в широком историческом контексте. К таким работам относятся исследование Д.В. Сарабьянова «Россия и Запад: историко-художественные связи XVIII – начала XX века» и вышедшая ранее «Русская живопись среди европейских школ»¹, а также сборник статей Г.Ю. Стернина «Два века. XIX – XX: Очерки русской художественной культуры»². В изысканиях Сарабьянова поднимается важная тема взаимоотношений отечественного и западного искусства. Ставится вопрос о влияниях, которые оказывало последнее на русскую художественную культуру, как эти влияния усваивались, перерабатывались, становясь ее органичной частью. В книге показано, как взаимодействовало русское искусство, вписанное в общеевропейский контекст, с разными национальными школами: французской, немецкой, английской. Особый акцент ставится на стилевом своеобразии отечественного искусства, например, раннего реализма или специфике русского варианта импрессионизма.

В сборнике Г.Ю. Стернина, разделенном на три рубрики, особо интересна для нашего исследования первая – «Диалог с эпохой», в некоторых статьях которой автор пытается осмыслить ход развития русского искусства в целом и

¹ Сарабьянов Д.В. Россия и Запад: историко-художественные связи XVIII – начала XX века. М., 2003–296 с.; Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980 – 264 с.

² Стернин Г.Ю. Два века. XIX – XX: Очерки русской художественной культуры. М., 2007 – 384 с.

передвижнического этапа в частности в широком социокультурном контексте. Так, его слова представляются сейчас крайне актуальными: «Ушло в прошлое время, когда в нашей науке передвижничество рассматривалось просто как некий художественный эквивалент русского народничества 1870—1880-х годов. Такое уподобление, ставившее знак равенства между идейным и социальным течением в общественной жизни России, с одной стороны, и принципами художественного отображения действительности — с другой, вульгаризовало общую картину русской духовной жизни второй половины XIX века, делало ее слишком прямолинейно ориентированной и плоской»¹. Эти слова обращены к тем исследователям, которые до сих пор продолжают связывать передвижников исключительно с революционно-демократическими идеями, ограничивая понимание их творчества рамками бытового жанра «критического реализма». Автор предлагает обратить внимание на «...ту сферу общих философско-нравственных, религиозных и социальных взглядов эпохи, в которой сходились и народнические представления о месте разночинной интеллигенции в народной жизни, и передвижнические концепции искусства, точнее говоря, их онтологические истоки и общественные импульсы. Полностью разделяя народолюбивые чаяния тех десятилетий, обладая обостренным чувством социальных проблем своего времени, это искусство в своем видении мира старалось опереться и на "правду-истину", и на "правду-справедливость"»².

Мысли о религиозно-философских основах творчества русских художников реалистической школы второй половины XIX – начала XX века, высказанные в данных работах уважаемых мэтров, дали импульс и другим ученым на дальнейшую проработку этой важнейшей и малоизученной темы. Так, например, целое научное исследование было посвящено изучению религиозного аспекта в живописи художников-передвижников, попытке «переосмысления их художественного наследия через религиозную компоненту» для расширения имеющегося в отечественной науке традиционного взгляда на их творчество. В своей докторской диссертации

¹ Стернин Г.Ю. Два века. XIX – XX: Очерки русской художественной культуры. С. 115– 116.

² Там же.

«Мировоззренческие и художественные особенности творчества передвижников: религиозный аспект»¹ М.В. Москалюк главной целью ставит «рассмотрение на примере Товарищества передвижных художественных выставок религиозного опыта творческой интеллигенции второй половины XIX века, сопоставление его с традицией православного мирозерцания отечественной культуры, раскрытие специфики духовной эволюции русского общества через художественное творчество», что созвучно и нашему видению проблемы.

Особо хотелось бы отметить монографию Ф.С. Рогинской «Товарищество передвижных художественных выставок. Исторические очерки»². Хотя автор не смогла полностью освободиться от доминирующих в искусствоведении клише во взгляде на передвижников в целом, однако она предприняла попытку исторического осмысления деятельности и значения этого объединения на протяжении всего времени его существования, вплоть до 1923 года. Здесь дается обширная ретроспективная история Товарищества, показаны характерные черты, проявляющиеся на разных этапах его развития: в период становления, в годы расцвета и в 1900 – 1910-е годы – самые драматичные в жизни объединения. К сожалению, Ф.С. Рогинская не успела при жизни закончить последний раздел, она лишь подошла к пониманию той истинной роли, которую играли поздние передвижники в русской культуре конца XIX – начала XX века. Однако то, что автор полноценно рассматривает этот период существования Товарищества и художников, входивших в него в это время, не пренебрегая им, положительно выделяет работу среди прочих.

Также отметим исследование М.Г. Неклюдовой «Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века»³, где рассмотрены вопросы художественной культуры обозначенной эпохи в историко-психологическом аспекте. Разбирая тему новаторского и традиционного в живописи, автор

¹ Москалюк М.В. Мировоззренческие и художественные особенности творчества передвижников: религиозный аспект. Автореф. докт. дисс. М., 2006.

² Рогинская Ф.С. Товарищество передвижных художественных выставок. Исторические очерки. М., 1989 – 430 с.

³ Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. М., 1991 – 396 с.

рассматривает «эстетические проблемы и судьбу искусства в неразрывной связи с социально-психологическими проблемами человека», проникая в сущность самых значимых событий эпохи как бы изнутри, через личное восприятие художника. В центре внимания находятся такие вопросы, как поиски художниками путей создания нового искусства большого стиля, творческое переосмысление классических традиций и т.д. В главе «Искусство передвижников на новом этапе и вопросы традиций и новаторства» не только прослеживается трансформация творчества некоторых ранних передвижников, таких как В.И. Суриков, В.М. Васнецов, И.Е. Репин, но и, что важно для нашей работы, отводится место разбору представителей молодого поколения художников реалистической школы: Н.А. Касаткина, С.А. Коровина, С.Ю. Жуковского, А.Е. Архипова и других. Несмотря на то что Неклюдова не ассоциирует их напрямую с передвижниками (хотя все они в разные годы были членами этого объединения), однако заключает, что в той или иной степени передвижническое искусство повлияло практически на всех мастеров рубежа веков – от С.В. Иванова и А.П. Рябушкина, А.Е. Архипова и Н.А. Касаткина, М.В. Нестерова и В.А. Серова, С.А. Виноградова и К.Ф. Юона до М.А. Врубеля и даже А.Н. Бенуа. И это совсем неудивительно, принимая во внимание то обстоятельство, что за исключением двух последних все перечисленные живописцы именно в лоне Товарищества сформировались как художники.

Нельзя обойти вниманием и работы признанных мэтров отечественной искусствоведческой науки, осуществлявших еще и многолетнюю педагогическую практику, таких как В.С. Турчин и М.М. Алленов. Несмотря на то что исследовательская деятельность В.С. Турчина, особенно в последние годы, была обращена на изучение русского и западноевропейского искусства XIX – XX веков, преимущественно символизма и авангарда, межкультурных связей разных стран, проблем теории, философии и методологии искусства, его труды помогают охватить общую картину эпохи, увидеть «панорамный разворот событий, приближения крупным планом и отходы вдаль и в глубину»¹.

¹ Алленов М.М. Искусствознание сродни самому искусству. URL: <https://www.colta.ru/articles/art/6527> (дата обращения 05.10.2019).

В этом смысле крайне актуальной является книга «Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции, произведения и теории»¹, где дается широкий обзор самых значимых явлений искусства XX века и эстетических проблем. Существенное внимание уделяется вопросам критики и художественного рынка, различным аспектам взаимоотношений искусства с другими общественными сферами. Основным интересом научной деятельности М.М. Алленова является русское искусство рубежа XIX – XX веков, а также его междисциплинарные связи с литературой. Обобщающие характеристики, а также авторский взгляд на события двух ключевых эпох отечественной истории даны во второй книге сборника «История русского искусства. Русское искусство XVIII – начала XX века»². Много ученый работал и над изучением биографий отдельных художников, результатом чего стали книги о В.И. Сурикове, М.А. Врубеле, П.А. Федотове и других.

Особое внимание в настоящей работе посвящено Московскому Училищу живописи, ваяния и зодчества как важнейшему фактору формирования не только московской школы живописи, но и целой культурной среды в обозначенный период. До сих пор фундаментальной базой является книга Н.А. Дмитриевой «Московское Училище живописи, ваяния и зодчества»³, изданная в 1951 году, где разбирается история Училища, его роль в воспитании молодых художников и тесные связи с Товариществом передвижников. В свою очередь эта книга во многом опиралась на сведения об Училище, изложенные А. Благовещенским еще в 1894 году в работе «Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве» в 1–2 выпусках «Русского художественного архива»⁴. Здесь же нельзя не упомянуть исследование С.С. Степановой «Московское Училище живописи и ваяния. Годы становления»⁵, которое подробно

¹ Турчин В.С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции, произведения и теории. М., 2003 – 647 с.

² Алленов М.М. История русского искусства. В 2-х кн. Кн. 2: Русское искусство XVIII – начала XX века. М., 2000 – 320 с.

³ Дмитриева Н.А. Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951 – 172 с.

⁴ Благовещенский А. Училище живописи ваяния и зодчества в Москве // Русский художественный архив, 1894. Вып. 1–2.

⁵ Степанова С.С. Московское Училище живописи и ваяния. Годы становления. СПб., 2005 – 288 с.

описывает, опираясь на значительный корпус архивных данных, жизнь Училища в годы становления, вписывая его в широкий исторический контекст.

К числу книг, описывающих культурную жизнь Москвы конца XIX – начала XX века, стоит отнести работу Е.Г. Киселевой «Гиляровский и художники»¹. В.А. Гиляровский, будучи талантливым и всесторонним комментатором своего времени, в книге «Москва и москвичи»² дает интересную и достоверную характеристику Москвы конца XIX и начала XX века. Здесь собраны материалы о людях, событиях, кружках, улицах, площадях – в общем, обо всем, что составляло многогранную и кипучую жизнь Москвы в это время. Неотъемлемой частью московской жизни были и художники, и художественная среда в целом, которой посвящены отдельные главы работы. Книга вышла в 1979 году со вступительной статьей К.Г. Паустовского. Здесь же стоит упомянуть книгу В.М. Лобанова «Кануны. Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы», являющуюся ценнейшим источником информации о событиях этого времени, и его же работу «Художественные группировки за последние 25 лет»³, вышедшую еще в 1930 году, представляющие особый интерес, так как их автор был непосредственным участником и свидетелем описываемых событий.

Помимо общих работ, рассматривающих проблемы художественной жизни второй половины XIX и начала XX века, охватывающих эволюцию русского искусства в целом, стоит сказать и о монографиях по отдельным художникам, изучение творчества которых помогает еще глубже понять специфику историко-культурного процесса данного периода. Здесь следует отметить работы А.В. Абрамовой о художниках В.Н. Бакшееве и С.В. Малютине, И.Ф. Кориной-Рысевой о А.М. Корине, Т.Н. Гориной и В.М. Обухова о И.М. Прянишникове, И.Э. Грабаря о И.Е. Репине, А.П. Гусаровой о М.В. Нестерове, О.А. Лясковской о В.Г. Перове, В.А. Ляяшина о портретном творчестве В.А. Серова, Т.Н. Курочкиной о И.Н. Крамском, Т.Н. Карповой о

¹ Киселева Е.Г. Гиляровский и художники. 2-е изд., дополненное. Л., 1965 – 198 с.

² Гиляровский В.А. Москва и москвичи // Гиляровский В.А. Сочинения в четырех томах. М., 1967. Том. 4 – 463 с.

³ Лобанов В.М. Художественные группировки за последние 25 лет. М., 1930 – 148 с.

Н.Н. Ге, В.П. Лапшина о С.Ю. Жуковском, Г.П. Тулузаковой о Н.И. Фешине¹ и другие. Сюда же можно отнести монографию о жизни и деятельности братьев П.М. и С.М. Третьяковых Т.В. Юденковой².

Для русского искусства период конца XIX – начала XX века был знаковым, ведь именно тогда впервые в истории России родилась национальная школа живописи, впоследствии получившая известность во всем мире. Отечественное искусство не только шаг за шагом отражало основные этапы развития русской общественной мысли того времени, но и являлось непосредственным участником процессов формирования духовной атмосферы своей эпохи наряду с философией и литературой. Давно назрела необходимость переосмыслить многие исторические события, происходившие в этот период. В настоящее время, когда сняты идеологические барьеры, возможно более полно и честно оценить значение того или иного явления отечественной культуры, каким, несомненно, было и русское искусство. Художественное пространство рубежа XIX и XX веков отличалось большим разнообразием художественных школ, течений, объединений, в том числе с различными мировоззренческими позициями. Все они вместе во всей сложности взаимоотношений и взаимовлияний были тесно связаны друг с другом, определяя «лицо» русского искусства эпохи. Однобокий взгляд на это сложное явление, каким было русское искусство на рубеже веков, приводит к искажению исторических фактов и неизбежно влечет к ошибочным выводам относительно значимости тех или иных явлений, событий, персоналий. И здесь снова необходимо акцентировать внимание на проблеме восприятия и оценки художественной жизни России конца XIX – начала XX века. Рассматривая

¹ *Абрамова А.В.* Василий Николаевич Бакшеев. М., 1967– 80 с.; *Абрамова А.В.* Жизнь художника Сергея Малютина. М., 1978– 272 с.; Алексей Корин / Авт.-сост. И.Ф. Корина-Рысева. М., 2003– 48 с.; *Горина Т.Н.* Прянишников. М., 1958– 164 с.; *Обухов В.М.* Художник-передвижник Илларион Прянишников. Калуга, 2008– 144 с.; *Грабарь И.* Илья Репин. Монография в двух томах. М., 1963– 330 с., 330 с.; Михаил Нестеров. Альбом / Авт. текста А. Гусарова. М., 2001– 64 с.; *Лясковская О.А.* В.Г. Перов. Особенности творческого пути художника. М., 1979– 174 с.; *Леняшин В.А.* Портретная живопись В.А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы. Л., 1986– 260 с.; *Курочкина Т.Н.* Иван Николаевич Крамской. М., 1980 – 208 с.; *Карпова Т.Л.* Николай Ге. Альбом. М., 2011– 55 с.; С.Ю. Жуковский. Альбом / Авт.-сост. В.П. Лапшин. М., 1972– 64 с.; *Тулузакова Г.П.* Николай Фешин. СПб., 2010– 479 с.; и другие.

² *Юденкова Т.В.* Братья Павел Михайлович и Сергей Михайлович Третьяковы: мировоззренческие аспекты коллекционирования во второй половине XIX века. М., 2015– 528 с.; *Ненарокова И.С.* Павел Третьяков и его галерея. М., 2011– 256 с.

Серебряный век, названный так по аналогии с XIX – Золотым веком русской культуры, многие исследователи принимают во внимание такие объединения, как «Мир искусства», молодежные группы типа «Голубой розы», «Ослиного хвоста» и других. В последнее время подробно исследуются представители авангардистских направлений, а огромный пласт художников, олицетворяющих собой русскую реалистическую живопись, плодотворно работавших именно в это время, оказывается недооцененным. Также редко и вскользь упоминается Московское Товарищество художников, недостаточно полно освещается деятельность «Союза русских художников», не говоря уже о такой мощной творческой организации, как Товарищество передвижных художественных выставок, чье влияние на художественную и общественную жизнь на рубеже веков почти полностью отрицается. И если деятельность Товарищества за первые двадцать пять лет существования, представленная именами художников, по праву составивших славу и гордость объединения во второй половине XIX века (Н.Н. Ге, А.К. Саврасов, И.И. Шишкин, В.Г. Перов, И.Е. Репин, В.И. Суриков, В.М. Васнецов, В.Д. Поленов, В.Е. Маковский, И.М. Прянишников, Н.В. Неврев, Г.Г. Мясоедов, В.М. Максимов, Н.А. Ярошенко, К.А. Савицкий и многие другие), достаточно изучалась в советском искусствознании и, даже будучи вписанной в идеологические рамки, имеет определенный интерес у современных исследователей (о чем говорилось выше), то живописцы нового поколения, так называемые поздние передвижники, пришедшие в Товарищество в конце 1880-х – 1890-е годы, до сих пор не оценены по достоинству, а то и вовсе их значение для отечественной истории сводится к нулю. С таким положением дел никак нельзя согласиться, ведь эти художники, были лишь частью большого явления, сформировавшегося вокруг Товарищества передвижных художественных выставок, представляли собой новый этап в развитии русского искусства, когда окончательно сложилась «новая русская школа», впоследствии названная «московской».

Несмотря на то что в идейной своей основе объединения художников реалистического направления имели общие взгляды, в искусствоведческой литературе, как правило, их все время стремятся противопоставить друг другу.

В многочисленных статьях, освещающих этот период в художественной жизни России, постоянно повторяется мысль, что уже к концу 1880-х – 1890-е годы передвижничество переживает глубокий кризис, постепенно теряя авторитет у молодого поколения. Хотя факты говорят об обратном. Именно в этот период в Товарищество вливается большая группа молодых художников, определивших дальнейшее его развитие: А.Е. Архипов, В.Н. Бакшеев, И.П. Богданов, Н.П. Богданов-Бельский, А.М. Васнецов, С.А. Виноградов, И.И. Ендогуров, С.Ю. Жуковский, С.В. Иванов, Н.А. Касаткин, А.М. Корин, К.А. Коровин, К.К. Костанди, К.В. Лебедев, И.И. Левитан, А.В. Маковский, С.В. Малютин, С.Д. Милорадович, М.В. Нестеров, Н.В. Орлов, И.С. Остроухов, Л.О. Пастернак, К.К. Первухин, П.И. Петровичев, Н.К. Пимоненко, Л.В. Попов, А.Л. Ржевская, А.П. Рябушкин, С.И. Светославский, В.А. Серов, А.С. Степанов, Э.Я. Шанкс, А.Н. Шильдер и многие другие. Упрощенное понимание значения ТПХВ для русского искусства встречается как в современных исследованиях, так в научных работах советского периода, когда художественное наследие художников-передвижников трактовалось в рамках либо «революционно-демократического» направления, либо «критического реализма». Ни то, ни другое не является характерной особенностью Товарищества. Тем более что сами художники неоднократно на протяжении всего существования объединения подчеркивали: «Искусство, имея корни в обществе, должно быть чуждо общественной партийности...»¹. В последнее время наблюдается еще одна модная тенденция, когда при освещении творческого пути отдельных художников, без которых трудно себе представить русское искусство, их непременно противопоставляют ТПХВ, даже если они были его членами, многолетними экспонентами или даже учредителями. Это совсем непонятно, ведь живописцы, организовавшиеся в профессиональное сообщество, представляли лучшие художественные силы России того времени и, будучи самодостаточными мастерами, свободными в своих творческих проявлениях, объединились благодаря общему пониманию целей и задач искусства, о чем неоднократно сами заявляли. Вместе с тем, они были еще и участниками

¹ Письмо художников // Русское слово, 1916.

единого процесса формирования новой культуры, который имел в то время определяющее значение. Часто, оценивая деятельность Товарищества и его роль, берут за основу частные высказывания отдельных художников или художественных критиков, мнения которых не могли влиять на ход исторических процессов изучаемой эпохи. Результатом именно этих эволюционных процессов явилось возникновение нового русского искусства как целостного явления и, как следствие, образование ТПХВ и других творческих объединений. Начиная с 1918 года отношение к Товариществу неоднократно менялось от резко отрицательного до снисходительного признания определенных заслуг. Если в 1920-е годы художников, входивших в это Объединение, причисляли к «пережиткам прошлого», то в 1940-е и начале 1950-х годов их стали называть «предшественниками соцреализма». И хотя некоторые известные живописцы, работавшие в то время, учились в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества, искусство соцреализма в своем идеологическом аспекте ничего общего с русским искусством дореволюционного периода не имело. Вот как, например, А.В. Луначарский, отвечавший за культурную сферу в советском обществе, обозначил главную цель искусства: «...нам нужны большие композиции, убедительные по форме, изящные по мысли и чувствованию, некие спокойные и величавые проповеди гнева, любви, надежды, какими наполнена грудь людей, разрушающих сейчас старый мир и строящих новый»¹. В этом высказывании предельно ясно обозначено направление развития искусства в условиях советской идеологии – «разрушение старого мира» и строительство нового. Эту точку зрения разделяет известный философ и искусствовед Б.Е. Гройс. В своей статье «Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда»² он говорит об ошибочном ассоциировании двух «реализмов» XIX и XX столетий и предостерегает от прямых параллелей: «Характерной чертой социалистического реализма становится возвращение к художественной манере, близкой русской

¹ Луначарский А.В. Статьи об искусстве. М.; Л., 1941. С. 250, 321.

² Гройс Б.Е. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. Вып. 1. 1992. С. 42–61.

реалистической живописи XIX века – прежде всего школе передвижников. Но преемственность обманчива, ибо использование традиционных приемов для воплощения совершенно другого идеологического содержания в изменившихся социальных и исторических условиях приводит к фундаментальному разрушению самой художественной формы реалистического искусства»¹. И здесь же добавляет: «Внешняя реалистичность социалистического реализма не имеет ничего общего с подражательной природой живописи XIX века и целиком принадлежит искусству XX столетия, задача которого – проектирование будущего»². Таким образом, не формой, конечно, но содержанием, идейной основой, на которой формировалось новое социалистическое искусство, отличалось оно от живописи предшествующего столетия. Именно с авангардом связывает Гройс появление соцреализма и схожестью задач, которые перед ними вставали: конструирование нового человека, новой лучшей реальности, когда от искусства требовалось активное действенное начало, а не созерцательное, рефлексивное художественное творчество. Помимо этого «искусство соцреализма, как и авангард, стремилось преодолеть сложившиеся взаимоотношения художник-зритель-объект восприятия»³.

Таким образом, система ценностей одной культуры целиком базировалась на православно-христианском миропонимании, другая же строилась на атеистических представлениях. Как считал русский философ С.Н. Трубецкой, «религия каждого народа формирует национальное миросозерцание, отношение к окружающему миру и нравственные принципы»⁴. Однако безусловно и то, что искусство, если оно действительно высокое, независимо от внешних условий и времени его возникновения всегда будет стремиться к постижению и пониманию онтологических основ, преодолевая идеологические барьеры, ибо такова сама природа искусства. Примеров в русском и советском искусстве, когда художники проходили этот путь, очень много. В современное время,

¹ Гройс Б.Е. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. Вып. 1. 1992. С. 43.

² Там же. С. 45.

³ Там же. С. 44.

⁴ Трубецкой С.Н. Курс истории древней философии / Под общ. ред. М.А. Маслина. М., 1997. С. 27–28.

когда общество вновь возвращается к духовным ценностям, важно не отрицать, а всесторонне изучать русское искусство дореволюционного периода во всем его богатстве и вариативности.

ГЛАВА 2

«МОСКОВСКИЙ ФАКТОР» И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ РУССКОГО ИСКУССТВА РУБЕЖА XIX – XX СТОЛЕТИЙ

2.1 Роль Товарищества передвижных художественных выставок в культурном пространстве конца XIX – начала XX века

Художественное пространство рубежа XIX и XX веков отличалось большим разнообразием художественных школ, объединений, в том числе с различными мировоззренческими позициями. Все они вместе, во всей сложности взаимоотношений и взаимовлияний, были тесно связаны друг с другом, определяя «лицо» русского искусства эпохи. Никогда еще художественная жизнь не отличалась столь большим разнообразием творческих подходов и свободой выражения, как в это время. Любой художник, только начинающий жизнь в искусстве, мог самостоятельно выбрать свой путь, примыкая то к одним, то к другим художественным группам в зависимости от личных творческих предпочтений, а также выставляться одновременно в разных объединениях. Так, в конце XIX века продолжает действовать Абрамцевский кружок, в 1893 году сформировалось Московское Товарищество художников, в 1895-м – Общество художников исторической живописи, в залах Академии художеств начиная с 1897 года проводились Весенние выставки, в 1898 году появляются объединение «Мир искусства», петербургские «Общество русских акварелистов» и Община художников, в 1901 году было организовано объединение под названием «Выставки 36-ти художников», впоследствии ставшее основой «Союза русских художников» (1903), и другие.

Это явление в художественной жизни связано с поиском новых художественных и выставочных форм, необходимостью более свободного выражения живописных замыслов, желанием расширить диапазон творческих возможностей. Бывали случаи, когда разные выставочные площадки, конкурируя между собой за участие определенных художников и внимание зрителя, превращались в некое подобие поля художественной битвы, в которой шли в ход даже самые отчаянные и не всегда дружеские методы борьбы. Так,

С.А. Виноградов свидетельствует: «Совершенно неожиданно оказалось, что огромным успехом и вообще выставкой "36" обеспокоился Сергей Павлович Дягилев. Да ведь как! Он стал требовать, чтобы больше таких выставок не устраивали мы в Москве.

Целый день я провел с Сергеем Павловичем Дягилевым в гостинице "Славянский базар". Он убеждал, настаивал, требовал не делать выставок, но я не соглашался и не уступил даже Дягилеву. <...> И хотя мы расстались дружественно, Сергей Павлович сказал: "Ах так, тогда иду на вы"! И действительно, на следующий год и также в день 26 декабря Дягилев открыл в Москве выставку "Мира искусства". И выставка его была блестяща. Целый ряд превосходных художников выставил чудесные вещи, а в группе "36" они уже не участвовали. <...> Но странно, несмотря на то, что выставка Дягилева была чудесна, почему-то Москва осталась холодна к ней, а все симпатии и восторги опять были у нас на "36-ти". Видимо, эта московская холодность впечатлила Сергея Павловича Дягилева, и он решил больше выставок не устраивать. Вот тогда большинство пожелало основать что-то не случайное, как "36", а прочную организацию с утвержденным уставом, и после нескольких собраний был выработан устав общества "Союз русских художников". Жаль мне было милое "36", жаль было и К. Коровину, но пришлось подчиниться большинству. <...> Так начал жить "Союз", пополняясь с каждым годом новыми членами»¹.

Частой была практика и мирного существования творческих группировок, в которых художники выставлялись одновременно. Например, на выставках «Союза» и ТПХВ показывали свои работы В.Н. Бакшеев, И.И. Бродский, С.Ю. Жуковский, С.В. Малютин, А.С. Степанов, П.И. Петровичев, Л.В. Туржанский, В.Н. Яковлев и другие. Характерным примером объединения, в котором плодотворно трудились живописцы разных взглядов, было Московское Товарищество художников. Большинство организаторов на тот момент являлись членами или экспонентами Товарищества передвижных художественных выставок, что свидетельствовало о духовной близости и схожести целей двух

¹ Виноградов, Сергей. Пржезня Москва. Воспоминания. Рига, 2001. С. 197—198.

организаций. Московские художники в своей идейной основе совсем не противопоставляли себя передвижникам, но стремились расширить границы творческой деятельности, создать дополнительную площадку для самовыражения молодых художников. Несмотря на постоянные попытки в искусствоведческой литературе противопоставить такие объединения, как ТПХВ, СРХ и МТХ, они выполняли, по сути, одну задачу – отстаивали своим искусством традиции и основы русской реалистической живописи.

Товарищество передвижных художественных выставок продолжало оставаться одним из ведущих объединений в русском искусстве. Так как в последнее время встречаются разные версии относительно того, кто же был непосредственным инициатором основания Товарищества, здесь представляется уместным акцентировать внимание на событиях времени его основания и вкладе людей, которым история обязана возникновением этого объединения. Идея создания творческого союза русских художников возникла у Г.Г. Мясоедова в конце 1860-х годов в бытность его пенсионерства. В 1869 году именно он первым предложил создать Товарищество, впоследствии заинтересовав новым делом В.Г. Перова, пользовавшегося в это время огромным авторитетом в профессиональных кругах. Активно поддержал это начинание и А.К. Саврасов вместе с целой группой москвичей. В Петербурге идеи Товарищества всецело разделял И.Н. Крамской. Одним из наиболее преданных и сочувствовавших делам Товарищества с первых дней его существования был Н.Н. Ге. Ко всему прочему, будучи по первому неоконченному образованию математиком, он стал и его первым кассиром. Подтверждают все вышесказанное слова Г.Г. Мясоедова, который вспоминал о времени зарождения Товарищества так: «Когда я поселился в Москве, среди московских художников более заметным и влиятельным был В.Г. Перов, около которого группировались художники. Благодаря влиянию Перова мне удалось собрать подписи к написанному мною проекту устава Товарищества передвижных художественных выставок, который был послан в Петербург с приглашением подписаться желающих присоединиться к делу. <...> Перебравшись из Москвы в Петербург, там я нашел Н.Н. Ге, несколько

постаревшего, но по-прежнему живого, впечатлительного и увлекающегося. Идея внести искусство в провинцию, сделать его русским, расширить его аудиторию, раскрыть в нее окна и двери, впустив свежего и свободного воздуха, была Николаю Николаевичу весьма по сердцу, и он взялся за нее горячо и увлек Крамского, который в то время относился к Ге с большим почтением. <...> Новое дело движения выставок по России связывало нас в очень небольшую и тесную группу. Ге, Крамской и я были членами Правления, т.е. вели все дело. Ге, кроме того, был кассиром, внося в это дело обычную способность увлекаться, он придумывал свои способы ведения книг и свои приемы счетоводства»¹. Являясь одним из старейших членов общества, Н.Н. Ге отмечал, что сама идея устройства передвижных выставок была заимствована у англичан, которые после неуспеха их произведений на Всемирной выставке 1867 года в Париже хотели таким образом повлиять на художественную жизнь страны². Однако на этом сходство заканчивается, так как по своим духовно-нравственным, этическим, просветительским задачам, глубокому проникновению в историю, традиции, философию и судьбу своего народа, созданию реального диалога со зрителем Товариществу передвижников не найдется равных, пожалуй, и в общеевропейском художественном процессе второй половины XIX века. Верно заметил писатель Д.Л. Андреев: «Русские умеют хорошо ассимилировать. В ассимилированные формы они вливают новое содержание; в итоге возникают совершенно своеобразные создания культуры и искусства»³.

Русские художники понимали, какая высокая степень ответственности ложится на искусство, являвшееся активным участником процесса формирования новой идеологии. И.Н. Крамской писал: «...мне кажется справедливым, чтобы художник был одним из наиболее образованных и развитых людей своего времени. Он обязан не только знать, на какой точке стоит теперь развитие, но иметь мнения по всем вопросам, волнующим лучших

¹ Г.Г. Мясоедов. Письма, документы, воспоминания / Сост. В.С. Оголевец. М., 1972. С. 178–179.

² См.: Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников (Серия: Мир художника) / Сост. Н.Ю. Зограф. М., 1978. С. 220.

³ Андреев Д.Л. Роза Мира (Серия: Антология Урагии). М., 1999. С. 27.

представителей общества, мнения, идущие дальше и глубже тех, что господствуют в данный момент, да вдобавок, иметь определенные симпатии и антипатии к разным категориям жизненных явлений»¹. Наряду с задачами художественными русское искусство ставило перед собой задачи просветительского, эстетического и морально-нравственного значения, поэтому диалог со зрителем был необходим. Идея создания объединения типа Товарищества передвижных выставок, возможность приобретения широкой народной аудитории становится в России исторической необходимостью. «Изучение нужд народных», как писал Ф.М. Достоевский, осмысление реальных противоречий в российском обществе, сочувственное отношение к судьбе народа, попытка анализировать исторические параллели в контексте современных событий имело первостепенное значение в 1860 – 1870-е годы. Однако стремительное развитие культуры в пореформенной России ставит перед искусством все новые задачи.

Подводя итоги деятельности Товарищества, Г.Г. Мясоедов в своем очерке, опубликованном в качестве вступительной статьи к «Альбому двадцатипятилетия Товарищества передвижных художественных выставок. 1872. XXV. 1897», обозначил дальнейший путь развития отечественного художественного творчества и причины, вызвавшие необходимость в рождении «нового русского искусства» в новых исторических условиях. После эпохи, когда ценилась «любовь к одобренным формам, предпочтение всего иностранного и брезгливое равнодушие ко всему русскому, да отношение к искусству сверху вниз, как к занятию, не имеющему иного назначения, кроме забавы и удовлетворения самолюбия тех, кому приходила охота жаловать себя в меценаты»², русское искусство решилось идти своей дорогой. Из небольшого самостоятельного художественного объединения со временем образовалось мощное явление, ставшее флагманом целой эпохи, выразившейся в новой русской школе живописи. Новизна ее, по словам Г.Г. Мясоедова, «заключается

¹ Переписка И.Н. Крамского. В 2-х т. М., 1953–1954. Т. 2. С. 73.

² Г.Г. Мясоедов. Письма, документы, воспоминания. С. 180.

в искренности: оно решилось говорить о том, что ему близко и хорошо известно, с чем рядом оно родилось и выросло: оно решилось быть правдивым или, как принято говорить, реальным, не допускать подделок и подражаний, не желая казаться более того, чем оно есть, при помощи чужих пьедесталов. <...> Товарищество, сложившееся в период перелома, объединило почти все, что умело или только хотело быть искренним и правдивым, по мере сил и таланта. Это произошло само собой, в силу обязательства, которое оно на себя приняло – знакомить Россию с русским искусством, а не с теми имитациями, которые, как бы ни были искусны, останутся бесследными для русской школы»¹.

К сожалению, слова Г.Г. Мясоедова не стали пророческими. Тот грандиозный художественно-коммерческий проект, который удалось воплотить в жизнь небольшой группе талантливых живописцев, бывших еще и незаурядными экономистами и математиками, до сих пор по достоинству не оценен. Они не только явились создателями новой русской школы, о которой заговорили во всем мире, им удалось реализовать на практике уникальную идею передвижения художественных выставок по городам Российской империи, включая Украину, Закавказье, Прибалтику и т.д., осуществляя просветительские задачи, а также объединить художественные силы страны.

Безусловно, именно Товариществу, на рубеже XIX – XX веков переживавшему свою профессиональную зрелость, предстояло сыграть ведущую роль «хранителя традиций» в художественном процессе, заключающуюся как в сохранении опыта предшествующих поколений, так и в обеспечении условий развития русской реалистической школы на современном историческом этапе. Фундаментальная его основа, создававшаяся десятилетиями, позволяла осуществлять эту деятельность в рамках выставочных площадок передвижников, равно и предоставляла такую возможность своим выходцам на базе других творческих объединений. Начиная с 80 – 90-х годов XIX века в ТПХВ вливается большая группа молодых талантливых художников: А.Е. Архипов, В.Н. Бакшеев, И.П. Богданов, Н.П.

¹ Г.Г. Мясоедов. Письма, документы, воспоминания. С. 181–182.

Богданов-Бельский, А.М. Васнецов, С.А. Виноградов, Н.В. Досекин, Н.Н. Дубовской, И.И. Ендогуров, С.В. Иванов, Н.А. Касаткин, А.М. Корин, К.А. Коровин, К.К. Костанди, Н.Д. Кузнецов, К.В. Лебедев, А.В. Маковский, С.В. Малютин, С.Д. Милорадович, М.В. Нестеров, П.А. Нилус, Н.К. Пимоненко, А.Л. Ржевская, В.А. Серов, С.И. Светославский, А.С. Степанов, Э.Я. Шанкс, А.Н. Шильдер, С.А. Коровин, Л.О. Пастернак, Е.Д. Поленова и другие, творчество которых внесло актуальные изменения в содержание русского реалистического искусства. Начинается новый этап в развитии Товарищества передвижных художественных выставок, условно названный «поздним передвижничеством». Это была не просто талантливая молодежь в основном из числа выпускников Московского Училища живописи, ваяния и зодчества, а уже сформировавшиеся художники, со своим творческим почерком и видением современной действительности. У многих за плечами уже был опыт выставочной деятельности на ученических выставках, которые пользовались большой популярностью у любителей живописи и меценатов. Приток нового одаренного поколения в Товарищество неизбежно стал менять облик и характер самого объединения. Это было связано не только с новыми тенденциями в живописи того времени – исторические процессы выдвигали перед русской культурой новые задачи.

Все то новое в искусстве, что принесли с собой молодые художники, было связано с Московским Училищем живописи. Позднее передвижничество имело свои характерные черты, сформировавшиеся под влиянием как внутренних факторов, связанных с историческими процессами в России того времени, так и внешних, обусловленных влиянием художественных школ и течений Западной Европы. Несмотря на то что эти новшества видоизменяли характер живописной практики, несомненным оставалось доминирование содержательной основы творческого процесса. Одновременно этот этап стал неотъемлемой частью целостного явления, каким было Товарищество передвижных художественных выставок, просуществовавшее более полувека.

Рассматривая проблему в подобном аспекте, целесообразно подробнее остановиться на истории существования ТПХВ в конце XIX – начале XX века.

Вопреки устоявшему мнению, именно в 1890-е годы оно вступило в расцвет своей творческой и выставочной деятельности, несмотря на все трудности, которые объединение переживало на рубеже веков. Одной из причин такого временного кризиса была смерть многих его основателей. Так, в период с 1887 по 1900 год не стало И.Н. Крамского, И.М. Прянишникова, Н.Н. Ге, А.К. Саврасова, И.И. Шишкина, И.И. Ендогурова и Н.А. Ярошенко. Тяжелой потерей стала смерть И.И. Левитана в 1900 году. Сложности были связаны также и с противоречиями между старыми передвижниками и художниками «новой волны». Такие разногласия – совершенно естественное явление для любого здорового, развивающегося организма, каким было Товарищество. Непростые моменты в его судьбе были и раньше, в 1870 – 1880-е годы, будут и в 1900-е. Обращая внимание на такую деликатную проблему, как взаимоотношения поколений, важно понимать, что конфликты эти происходили не из-за непримиримых мировоззренческих разногласий или косности «стариков», не воспринимающих ничего нового. Для того чтобы несколько поколений художников, решавших разные исторические задачи, смогли найти столь желанное понимание, необходимо было время на поиски новой формы существования, способствующей развитию и взаимообогащению друг друга. В целом, можно сказать, что Товарищество преодолело кризис и нашло в себе достаточно сил для продолжения деятельности и поднятия ее на новый творческий уровень с учетом требований времени.

Факты говорят о том, что популярность Товарищества росла. Поток экспонентов, принятых на выставки, с каждым годом увеличивался и превосходил количество членов объединения. Так, на протяжении 1880-х годов количество членов было стабильно больше количества экспонентов, например, в 1883-м это соотношение равнялось 24/10, в 1885 – 24/14, в 1887 – 25/16 и т.д., однако число последних с каждым годом постоянно возрастало, превысив к 1890 году число членов. В 1890-е наблюдается превосходство доли экспонентов над членами, за исключением 1895, 1896, 1897 и 1899 годов – времени, когда в Товарищество было сразу принято большое количество художников. 1900-е годы показывают, что экспонентская часть неизменно доминировала над

членской. Что же касается столь трудных для объединения 1910-х и начала 1920-х годов, то здесь хотелось бы сказать следующее: с 1910 по 1914 год наблюдался некоторый спад на выставках объединения, выразившийся как в невысокой численности экспонентов, так и в общем небольшом количестве участников. Последний показатель совсем не характерен для Товарищества, так как с конца 1880-х годов число художников, выставлявшихся на выставках передвижников, не опускалось ниже 50-ти, а в некоторые годы доходило до 90 человек. В этой связи любопытно отметить, что средний показатель количества участников «передвижных» за 18 лет (с 1903 по 1923) равнялся 73-м, тогда как тот же показатель за данный период на выставках не менее популярного «Союза русских художников» – 43. Однако с 1915 года вновь можно обнаружить положительную динамику. С этого времени и вплоть до 1923 года количество экспонентов будет превышать количество членов в несколько раз, а на последней XLVIII выставке превосходство будет кратно шести. Конечно, нельзя не учитывать того, что первые десятилетия XX века были самыми тяжелыми для передвижников, многие из них именно в этот период умирают в самом расцвете творческих и жизненных сил, о чем свидетельствует и последняя цифра: количество членов Товарищества в 1923 году – 8 человек. Такие данные наводят на печальные мысли, ведь еще несколько лет назад их было 30.

Факты указывают на то, что авторитет Товарищества в 1890-е и 1900-е годы среди молодых художников был очень высок. Возраставшая роль Товарищества как выставочной организации продолжала приковывать к нему внимание широкого круга художников, в том числе и тех, которые только начинали свою творческую деятельность. Не только возможность регулярного экспонирования своих произведений привлекала молодежь к участию на передвижных выставках – самым главным было стремление приобщиться к той важной цели, которую пропагандировало передвижничество. Доказательством тому могут служить слова К.К. Первухина: «Девять лет назад я впервые робко и конфузливо привез первую свою картину на выставку Товарищества. Я очень сильно волновался тогда, <...> мне казалось, что выступить на выставке, да еще и на выставке Товарищества, это что-то такое большое, такое хорошее, <...> и

вот эта мечта стала действительностью. <...> Помню ту сумасшедшую радость, что охватила меня тогда, <...> ту ночь, в которую я сотни, тысячи раз упрекал себя, что решился на такую выходку, как поставить свою мазню на выставку Товарищества, на которое я смотрел чуть ли не с благоговейным трепетом, которое считал высшим выразителем всего лучшего, что давало русское искусство»¹.

Среди молодых художников, которые хотели связать свою судьбу с передвижниками, были и выпускники петербургской Академии художеств, и представители разных национальных школ (например, украинской, армянской, латышской и др.), но в подавляющем большинстве случаев, как уже упоминалось выше, это были воспитанники Московского Училища живописи, ваяния и зодчества, которое имело традиционные связи с Товариществом.

Говоря о Товариществе конца XIX – начала XX века, важно отметить разносторонний характер его творческой и выставочной деятельности. Помимо живописцев, которые вошли в состав объединения в 1880 – 1890-е годы, продолжают активно работать и старые передвижники: Г.Г. Мясоедов, К.А. Савицкий, А.К. Беггров, В.М. Максимов, Е.Е. Волков, П.А. Брюллов, А.А. Киселев, Н.В. Неврев, Н.Н. Дубовской и другие. До 1908 года выставляется В.И. Суриков. Огромную роль сыграл И.Е. Репин, связавший с объединением свою творческую судьбу. Не будет преувеличением сказать, что вся его жизнь была неразрывно связана с Товариществом передвижных художественных выставок. Невозможно представить себе Товарищество без Репина, точно так же как и Репин не стал бы явлением в русском искусстве, не напитавшись как из источника нравственными живительными силами, которые давало Товарищество. Ему принадлежит огромная роль в отстаивании его интересов на рубеже веков, и это неудивительно, учитывая то значение, которое объединение сыграло в судьбе самого художника. «Почти вся сознательная жизнь Ильи Ефимовича Репина непосредственно связана с Товариществом или с людьми,

¹ Письмо К.К. Первухина общему собранию членов Товарищества передвижных художественных выставок. 1896 г. // Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы. 1869–1899. В 2-х кн. / Ред. С.Н. Гольдштейн. Кн. 1. С. 494.

создавшими это объединение, – пишет Ф.С. Рогинская. – Репин начал выставляться в Товариществе с 1874 года, а в 1878 году был избран его членом. Затем он шел с передвижниками в течение долгих десятилетий»¹. Несмотря на то что взаимоотношения эти не всегда были гладкими и Репин несколько раз выбывал из членов организации (в 1887 и 1891), но потом снова восстанавливался, не стоит слишком акцентировать внимание на этих событиях: «Выходя из Товарищества, Репин оставался в среде передвижников. Внутренние связи с ними никогда не прерывались. С передвижниками шел он и в трудные 1900-е и 1910-е годы. Попытки оторвать Репина от передвижников и даже противопоставить его сотоварищам, имевшие место и в дореволюционной печати, и в советском искусствознании, лишены, в сущности, всякой почвы»². В последнее время стало модным при исследовании творчества какого-либо художника второй половины XIX века, имевшего отношение к Товариществу, непременно противопоставлять его передвижникам, даже если связи эти очевидны и, казалось бы, не нуждаются в доказательствах. Эта тенденция не обошла и И.Е. Репина. Однако приведенные выше слова, сказанные несколько десятилетий назад, не потеряли своей актуальности и сейчас, емко и точно формулируя суть вопроса. Оторвать Репина от Товарищества сложно, своей деятельностью он всячески поддерживал принципы национальной реалистической живописи: как художник – произведениями, как публицист – страстными полемическими статьями в печати, как профессор Академии художеств – педагогической деятельностью. Попасть в его мастерскую было настоящей удачей и заветным желанием для многих молодых художников. Красочно и эмоционально пишет об этом Н.И. Фешин: «В то время мечтой всех студентов было попасть в мастерскую И.Е. Репина. Это было трудно, поскольку мастерская была переполнена и на это требовалось согласие мастера. <...> Мне была назначена встреча с Репиным. Полный решимости и с бьющимся сердцем, держа в руках свои работы, я шел, чтобы впервые увидеть великого человека. К моему удивлению и радости, он любезно согласился дать мне разрешение

¹ Рогинская Ф.С. Товарищество передвижных художественных выставок. Исторические очерки. М., 1989. С. 223.

² Там же.

работать в его мастерской...»¹. Говоря о преподавательском методе мастера, он всегда с уважением вспоминал: «Репин никогда не подавлял своим мнением индивидуальности студента, напротив, как большой художник, он всегда ценил в нем более или менее оригинальное. <...> Он никогда не пытался "учить", считая это ненужным для людей с техническим опытом и типом мышления, которыми студенты уже были, поступая в Академию. Однако его советы как мастера всегда имели исключительную ценность и силу логики. Казалось, что он видит не только работу, но и душу художника»². Не будет лишним сказать, что Репин продолжал почти ежегодно участвовать на выставках Товарищества, вплоть до 1918 года, не переставая удивлять творческой активностью и новыми художественными исканиями³.

Присутствие на выставках таких маститых художников, корифеев передвижничества придавало Товариществу еще больший авторитет, притягивало к нему молодежь. В состав объединения на протяжении 1900-х и 1910-х годов вливается множество талантливых живописцев: С.Ю. Жуковский (член с 1904 года), А.В. Маковский (с 1902), Л.В. Попов (с 1903), П.И. Петровичев (с 1906), С.В. Малютин (с 1915), В.К. Бялыницкий-Бируля (с 1904), Л.В. Туржанский (с 1911), Н.В. Досекин (с 1900), А.В. Моравов (с 1904), С.Г. Никифоров (с 1905), И.П. Похитонов (с 1905), М.Ф. Шемякин (с 1908), В. Суреньянц (с 1910), Я.Д. Минченков (с 1913), М.М. Зайцев (с 1914) и другие.

Затрагивая выставочную деятельность Товарищества в начале XX века, следует подчеркнуть ее разнообразный характер. Ежегодные выставки передвижников открывались регулярно на рождественские каникулы и экспонировались в обеих столицах. Несмотря на то что осуществлять передвижение было с каждым годом все труднее, Товарищество до последнего старалось выполнять эту свою главную функцию, сохраняя характер

¹ Цит. по: Тулузакова Г.П. Николай Фешин. СПб., 2010. С. 25.

² Там же. С. 34.

³ Так, в 1904 году на XXXII выставке он показал более 25-ти этюдов к картине «Заседание Государственного совета», написанных с высочайшим мастерством и отличающихся острыми психологическими характеристиками; в 1909 году на XXXVIII выставке были экспонированы портреты Д.И. Менделеева, Л.Н. Толстого в розовом кресле, А.Г. Рубинштейна за дирижерским пультом; в 1912 году на XLI выставке увидели свет 11 работ, в том числе портрет Н.Б. Нордман-Северовой, на следующей выставке было представлено несколько жанровых композиций: «В осажденной Москве. 1812 год», «Поединок» и др.

организации общероссийской. Так, например, XXXI выставка 1903–1904 годов побывала в Киеве, Харькове, Екатеринославе, Орле, Калуге, а XXXIII – в Одессе, Екатеринославе и Харькове.

Товарищество пыталось вводить в жизнь новые формы выставочной деятельности. Помимо ежегодных выставок, которые составлялись из картин, написанных за последний год, Товарищество устраивало и параллельные выставки, формировавшиеся из непроданных произведений по мере их накопления. Посылались такие выставки в города, куда регулярные выставки по недостатку времени не доходили. С 1903 года проводились выставки «Этюдov, эскизов, рисунков», имевшие самостоятельное значение. В 1904 году в здании Смоленской земской школы была открыта так называемая «Первая народная выставка». За восемь дней эту выставку посетило свыше тысячи человек, что свидетельствовало о большом интересе населения. На ней экспонировали свои работы В.Е. Маковский, Н.П. Богданов-Бельский, Н.А. Касаткин, Л.В. Попов, К.В. Лебедев и другие.

Выводы

Таким образом, общая картина художественной жизни конца XIX – начала XX века представляется крайне насыщенной. И если раньше в исследованиях данного периода делался акцент на ее разрозненности, то на наш взгляд кажется уместным рассматривать эту проблему в новом аспекте, заключающемся в восприятии художественного пространства как единого явления. Именно в это время появляется множество группировок, не только выделявшихся своей творческой самобытностью, но и имевших подчас полярные мировоззренческие взгляды. При всей вариативности направлений, порой в нелегкой борьбе обогащая друг друга, все они составляли то сложное явление, каким было русское искусство рубежа веков. Здесь же необходимо отметить, что некоторые художественные союзы, отличаясь тематикой и живописным выражением, выполняли по сути одну задачу – отстаивали своим искусством традиции и основы русской реалистической школы (как, например, ТПХВ, СРХ, МТХ и др.). Именно поэтому в данной работе делается попытка не противопоставлять их, а связать в единое художественное пространство, где

каждый занимал свою нишу и имел определенное значение. Безусловно, в конце XIX – начале XX века Товарищество передвижных художественных выставок оставалось одним из основных творческих объединений. Пройдя сложные внутренние перестройки, связанные со сменой поколений в 1890-е годы, оно продолжало привлекать к себе молодых художников, о чем свидетельствуют приведенные выше цифры, вводило в жизнь новые формы выставочной деятельности, но главное именно в этот период оно приобрело крайне важную роль «хранителя традиций», заключающуюся как в сохранении опыта предшествующих поколений, так и в обеспечении условий развития русской реалистической школы на современном историческом этапе, названном «поздним передвижничеством».

2.2 «Московский фактор»: поворот к национальным традициям в культуре

Оценить значение Товарищества передвижных художественных выставок не только как явления в русском искусстве в целом, но также и отдельных его этапов, каким было позднее передвижничество, можно, только рассматривая их в контексте историко-культурных процессов, которые происходили в России пореформенного периода. Характерной особенностью этого времени является то, что именно культура играла решающую роль в формировании новой идеологии, соответствующей требованиям исторической эпохи.

До отмены крепостного права в 1861 году Российское государство было разделено, по сути, на «две России». Одна состояла из царской семьи с ее окружением и значительной части интеллигенции, которые ориентировались на западноевропейские культурные ценности. Другая же Россия – народная, точнее крестьянская. На тот исторический момент именно крестьянство представляло основное народонаселение страны, которое сохраняло духовные и культурные традиции, передаваемые из поколения в поколение. В основе крестьянского уклада жизни была община, основанная на духовном единстве. Важной особенностью русского крестьянства являлось то, что именно духовный, а не экономический фактор играл определяющую роль. Между этими

«двумя Россиями» существовала практически пропасть. Единственным мостом, или вернее тонким мостиком, соединяющим их, была культура.

В пореформенной России роль культуры резко возрастает. Приходит осознание необходимости взаимного понимания и проникновения. В этих условиях возникает потребность в создании новой универсальной культуры, способной воссоединить общество. Ф.М. Достоевский, анализируя этот исторический период, в своем «Дневнике писателя» отмечал: «Вопрос о народе и о взгляде на него, о понимании его теперь у нас самый важный вопрос, в котором заключается все наше будущее, даже, так сказать, самый практический вопрос наш теперь»¹. Он приходит к выводу, что интеллигенция должна преклониться перед народом «и ждать от него всего, и мысли и образа; преклониться перед Правдой народной и признать ее за Правду. <...> Одним словом, мы должны склониться, как блудные дети, двести лет не бывшие дома, но воротившиеся, однако же все-таки русскими»². Далее Ф.М. Достоевский особо акцентирует внимание на том, что «преклониться мы должны под одним лишь условием, и это обязательно: чтоб народ и от нас принял многое из того, что мы принесли с собой»³. Воссоединиться при условии, что интеллигенция признает идеалы народные, национальную культуру, традиции, а народ примет культурные достижения, освоенные за двести лет. В этих рассуждениях великого писателя со всей ясностью описывается очень важный момент в русской истории, когда складываются все предпосылки для рождения новой универсальной культуры, способной объединить общество.

Важной особенностью данного периода является возникновение и развитие русской философской мысли, которая в конце XIX века достигла своего расцвета. Как полагал Н.А. Бердяев в своей статье «О характере русской религиозной мысли XIX века»: «XIX век был переломным периодом, когда родилась оригинальная русская философия. Если до XIX века русская философская мысль оставалась в потенции, то причиной ее пробуждения стал

¹ Достоевский Ф.М. Дневник писателя. С. 178.

² Там же. С. 179.

³ Там же.

историософский вопрос о судьбе России»¹. Он считал, что русская философия этого времени обладала свободой и не была связана, в отличие от Запада, никакой традицией. Отсутствием традиции Бердяев объяснял обращение русских мыслителей к немецкому идеализму, в котором они пытались найти основу и импульсы для обоснования новых идей, ранее не разработанных ни в восточной патристике, ни в западной схоластике². Одну из этих идей Бердяев особо выделял – идею христианской свободы, которая нашла свое наиболее полное развитие в работах В.С. Соловьева³. Создание Московского психологического общества в 1884 году, которое на долгие годы стало организующим центром, повлияло на развитие концептуального взгляда на историю философии в исследованиях русских мыслителей. Активистами этого общества были В.С. Соловьев, Н.Я. Грот, С.Н. Трубецкой, Л.М. Лопатин, стремившиеся к созданию цельного историко-философского мировоззрения – альтернативы философскому субъективизму Нового времени. Русскими учеными была осмыслена вся история мировой философии, которая послужила ориентиром для формирования единого отношения к ее историческому наследию. Античная же философия стала основой для выработки собственных оригинальных философских идей.

Русское искусство, как и все сферы культуры, было тесно связано с развитием и становлением русской философской мысли, которая во второй половине XIX века выдвигается на авансцену, находя свое выражение не только в литературе, но и в изобразительном искусстве. Именно философия объединяет

¹ Бердяев Н.А. О характере русской религиозной мысли XIX века // Н.А. Бердяев о русской философии. В 2-х ч. Свердловск, 1991. Ч. 1. С. 5.

² См.: Ермишин О.Т. Русская историко-философская мысль (конец XIX – первая треть XX в.). С. 119.

³ В.С. Соловьев занимает особое место в ряду выдающихся русских философов конца XIX – начала XX века. Он был ключевой фигурой в русской философии. На рубеже веков его идеи оказали огромное влияние на развитие идеалистической философии в России. Создатель методологически безупречного труда «Критика отвлеченных начал», теодиции «Оправдание добра», «Чтения о Богочеловечестве», «Россия и Вселенская Церковь» и др. считал, что смысл мира и истории измеряется человеческой разумностью. Признавая вслед за Ф.М. Достоевским, что современное «состояние самой религии вызывает отрицание, потому что религия в действительности является не тем, чем она должна быть», он доказывал в своих работах, что христианство при всех его исторических проблемах включает в себе «абсолютную истину, которой принадлежит будущее». Свою задачу он видел в том, чтобы подвести под богословское учение православия базис современной ему философии. Для подобного объединения требовались преобразования и в самом православии, но в 90-е годы XIX столетия время для подобных реформ еще не пришло. По убеждению Н.А. Бердяева, В.С. Соловьев был религиозным пророком, мистиком, увидевшим единство Запада и Востока с точки зрения исторического финала, конечной судьбы человечества.

интеллектуальные и нравственные идеалы каждой эпохи, которые в свою очередь посредством культуры внедряются в общественное сознание. Священник Павел Флоренский очень точно сформулировал: «Живопись имеет задачей не дублировать действительность, а дать наиболее глубокое постижение ее архитектоники, ее материала, ее смысла; <...> живопись желает быть правдою жизни; она не подменяет собою жизнь, но лишь символически знаменует ее в ее глубочайших основаниях; она – открытое настежь окно в реальность»¹.

Возникновению новой культуры в России пореформенного периода способствовали следующие важнейшие аспекты. Первый аспект – исторический, когда после отмены крепостного права в России возникла необходимость в создании новой универсальной культуры, способной объединить общество. Второй аспект связан с рождением оригинальной русской философии, направленной на создание «идеологии, основанной на религиозно-философском синтезе, с учетом особенностей русского мировоззрения». «Западные философские учения послужили для русской философии объектом для интерпретаций, основой для создания оригинальных метафизических концепций». Третий аспект, без которого невозможно осуществление главной задачи, это появление в России нового класса, не только способного воспринимать новые идеи, но и являвшегося носителем этих идей. Как отмечает Ф.М. Достоевский: «С реформами нынешнего царствования началось изучение и познание нужд народных уже деятельно, в живой жизни, а не закрыто и отвлеченно, как прежде. Таким образом, получается новый, еще неслыханный слой русской интеллигенции, уже понимающий народ и почву свою. Новый слой этот нарастает и укрепляется все шире и тверже, и это несомненно. На этих-то новых людей и вся надежда наша»². Все вместе эти факторы способствовали эволюционному развитию страны, при котором культура имела решающее значение.

¹ Флоренский П.А. Иконостас. Избранные труды по искусству. Классика искусствознания / Сост. А.Г. Наследникова. СПб., 1993. С. 17.

² Достоевский Ф.М. Дневник писателя. С. 460.

Еще одна важная особенность данного периода – это зарождение буржуазии. Для нашей темы это явление особенно интересно, так как с ним связано возникновение целого направления в русском искусстве. Во второй половине XIX века, когда дворянство вступило в период кризиса, формируется торгово-промышленный класс, расцвет которого пришелся на начало XX столетия – время интенсивного промышленного прогресса. Зародившаяся буржуазия объединяла в своих рядах кроме купечества также и представителей состоятельных дворян, разбогатевших мещан и крестьян, которые становились крупными предпринимателями и земельными собственниками. Мещане и крестьяне в основном были выходцами из среды староверов, сохранявших уклад жизни, мировоззрение, свои традиции из поколения в поколение. Платя гильдию, мещанин или зажиточный крестьянин становился купцом, и наоборот – переставая платить, он возвращался в мещанство. К началу XX века целый ряд купеческих фамилий был причислен к высшему сословию: Боткины, Коншины, Рукавишниковы, Солдатенковы, Харитоненко, Елисеевы, Рябушинские, Морозовы и другие. В.П. Рябушинский писал: «Уклад жизни почти до самой революции мог называться патриархальным. <...> Если род был по старой вере, то в доме непременно была моленная с древними образами и с богослужебными книгами. Службу правил уставщик»¹. Из среды старообрядцев вышли такие известные меценаты, как Третьяковы, Рябушинские, Солдатенковы и другие.

Из титулованных представителей к высшему сословию были причислены князья Абамелек-Лазаревы, Долгорукие, Гагарины, Голицыны, графы Бобринские, Мусины-Пушкины и другие. Начало 1870-х годов стало первой волной купеческого вторжения в помещичью усадьбу. На первых порах целью этих приобретений было вложение капитала. В дальнейшем «усадьба» становится настоящим явлением в русской жизни, которое способствовало развитию целых направлений в архитектуре, искусстве, театре. Формирование купечества как класса неразрывно связано с развитием новой системы

¹ Рябушинский В.П. Судьбы русского хозяина. URL: https://ruvera.ru/articles/rjabushinskij_sudby_russkogo_hozjaina (дата обращения 15.03.2020).

ценностей в новых исторических условиях, которому, к сожалению, так и не удалось оформиться в самостоятельное сословие.

Исторические, социально-политические процессы, влиявшие на культуру, ставили перед ней все новые задачи, отражающие духовное содержание общественной мысли на разных этапах ее существования. Русское искусство не только шаг за шагом отражало основные этапы развития русской общественной мысли того времени, но и являлось непосредственным активным участником процессов формирования духовной атмосферы своей эпохи наряду с философией и литературой. По этой причине характер искусства каждой рубрики имеет свои отличительные признаки.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что после отмены крепостного права у России появился шанс определить свой путь в направлении эволюционного развития, к созданию новой культуры, основанной на национальных традициях, при этом учитывая все ценное из культурных достижений европейской цивилизации. Что же заимствовала Россия от Запада в ходе культурно-исторических процессов? На протяжении нескольких столетий западная цивилизация выработала новые интеллектуальные формы. Этими формами были: социальные доктрины, например социализм, анархизм; художественно-литературные жанры – роман, новелла, трагедия, комедия; бытовой жанр в живописи; симфония, соната, опера, музыкальная драма; критика и публицистика и т.д. Россия же, заимствуя именно формы, наполняла их исконно русским содержанием с присущим ей стремлением к духовности. Например, в русском искусстве жанровая картина по своему внутреннему содержанию и той роли, которая отводилась ей в период формирования новой культуры, в корне отличалась от жанровой картины в западном искусстве. В Нидерландах, где зародилось это направление, оно было тесно связано с протестантским мировоззрением, затем получило развитие в Германии и других европейских странах.

В пореформенной России формировалась новая культура, отличительным признаком которой явился синтез двух культур, их слияние в одно общее целое.

Именно в процессе такого синтеза родилось новое уникальное явление – русская культура второй половины XIX – начала XX века.

И хотя к началу XX века русская философская мысль представляла собой уже сложное явление, с сожалением можно констатировать, что к 1917 году она не успела выработать такого учения, которое смогло бы стать идеологией государства. Процесс ее формирования был оборван, а следовательно, и прекратилось развитие той культуры, которая была тесно связана со становлением русской философской мысли. Также нужно заметить одну важную особенность именно российской истории, в которой с приходом к власти династии Романовых были заложены практически непреодолимые противоречия. Действительность была такова, что «одна Россия» постоянно доказывала свое право на самобытность и возрождение национальной культуры, «другая» же пыталась навязать только один приемлемый путь – тот, который бы шел в соответствии с принципами западноевропейской цивилизации. В качестве примера существования различных взглядов на русскую культуру и историю можно привести выдержку из воспоминаний часто цитируемого видного художественного критика А.Н. Бенуа. Рассказывая о своей семье и ее традициях, он писал: «Я Россию, как таковую, Россию в целом знал плохо, а в характерных чертах ее многое даже претило мне. <...> Дядя Костя Кавос был завзятым западником, как почти все в нашей семье, тогда как ко всему характерно русскому он относился скорее пренебрежительно, а подчас и с нескрываемым презрением. Русское государство он читил, русскую культуру готов был терпеть, но русский стиль он ненавидел, будь то в обыкновенном быту, в произведениях искусства или в проявлениях государственной власти»¹. Эта характеристика очень типична для значительной части русской интеллигенции, которая порой знала плохо даже свой родной язык и была далека от национальной культуры. Существование двух негласных столиц – также свидетельство наличия противоречий в государстве. Г.Ю. Стернин пишет: «В контексте тогдашней идейной борьбы и литературных споров подчеркнутая поляризация Москвы и Петербурга отражала кроме всего прочего

¹ Бенуа А.Н. Мои воспоминания. В пяти книгах. Кн. 1. С. 9, 151.

большой интерес авторов к познанию тех внутренних противоречий, которые существовали в национальных путях развития России и ее духовной жизни. Эти искания <...> стали в изучаемый период важным фактором общественного самосознания эпохи»¹.

Как Петербург, так и Москва были многонациональными городами, где западничество имело очень сильные позиции. В конце XIX века, когда российское законодательство дало право иностранным гражданам приобретать в собственность имения с лесными угодьями, процент землевладельцев из числа иностранных подданных значительно увеличился. Пестрая по своему национальному составу российская буржуазия была влиятельной силой во всех сферах жизни, как экономической, так и культурной. Бытовавший в ту пору популярный стишок очень образно демонстрирует национальное разнообразие городского населения:

Брабец, Яни и Трамбле,
 Фаберже, Сиу, Рале,
 Борман, Циндель и Гужон,
 Бартельс, Оливье, Омон,
 Дациаро и Аванцо,
 Немцы, греки, итальянцы,
 И французы, и британцы,
 Юлий Циммерман, Депре,
 Мерилиз и Поль Буре,
 Марк, Вогау и фон Мекк,
 Вольф и Фишер, и Дюбек...
 Ох, кружится голова,
 Это – матушка-Москва!

И все же Москва, являясь древним сакральным городом, сохраняла самобытный национальный дух. А.И. Герцен писал: «В Петербурге можно прожить года два, не догадываясь, какой религии он держится, в нем даже русские церкви приняли что-то католическое. В Москве на другой день приезда

¹ *Стернин Г.Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. Исследования. Очерки. С. 118.

вы узнаете и услышите православие и его медный голос»¹. На общекультурной атмосфере Москвы не могло не отразиться такое грандиозное событие тех лет, как строительство храма Христа Спасителя. Он задумывался как храм-памятник, посвященный победе в Отечественной войне 1812 года. Начиная с 1839-го и вплоть до 1860 года велось строительство, и еще почти двадцать лет продолжались отделочные работы и роспись его интерьеров, в которой принимали участие лучшие художники того времени: И.Н. Крамской, К.Е. Маковский, В.М. Васнецов, В.И. Суриков, В.П. Верещагин и другие. «Московскую жизнь можно уловить в отдельных обществах, можно ясно заметить в отдельных кружках, собраниях и интимных сходках. Она не поразит своей яркостью, никак не ослепит своим блеском, но заставит призадуматься того, кто поймет, как глубоко засела она в тех недрах, куда ушла и где приютилась. Оттого Москва город патриархальных обычаев и передовых людей, широких понятий и тесной сферы, великих идей и малой, простой, однообразной жизни...»². Воистину, Москва была благоприятной средой, где воплощались в жизнь просветительские идеи.

Начиная с 60-х годов XIX века возрастает интерес к русской истории, археологии, национальным традициям, народному творчеству. Народная поэзия, песни, сказки, былины, прикладное искусство воспринимаются как животворный источник для изучения и познания жизни народа, его неповторимого национального характера. Еще в первой половине столетия интерес к народному творчеству нужно было отстаивать. Даже появление произведения А.С. Пушкина «Руслан и Людмила», публикация которого, как писал Белинский, «сделала эпоху в истории русской литературы», вызвала у критиков и большей части высшего просвещенного общества негодование. Один из критиков писал: «Извольте же заглянуть в 15 и 16 №№ "Сына Отечества". Там неизвестный пиит на образчик выставляет нам отрывок из поэмы своей: Людмила и Руслан (не Еруслан ли?). Не знаю, что будет содержать целая поэма, но образчик хоть кого выведет из терпения. Пиит

¹ Герцен А.И. Москва и Петербург. 1842. URL: <http://genius-loci-msk.livejournal.com/1053.html> (дата обращения 27.08.2019).

² Сухарев В. Москва и москвичи // Русская речь. 1861, 1 января. С. 7.

оживляет мужичка сам с нготь, а борода с локоть, придает еще ему бесконечные усы, показывает нам ведьму, шапочку-невидимку и прочее. Но вот что всего драгоценнее: Руслан наезжает в поле на побитую рать. Видит богатырскую голову, под которой лежит меч-кладенец; голова с ним разглагольствует, сражается... Но увольте меня от подобного описания и позвольте спросить: если бы в московское благородное собрание как-нибудь втерся (предполагаю невозможное возможным) гость с бороною, в армяке, в лаптях и закричал бы звучным голосом: здорово ребята! Неужели бы стали таким проказником любоваться? <...> Зачем допускать, чтобы плоские шутки старины снова появились между нами! Шутка грубая, неодобряемая вкусом просвещенным, отвратительная, а нимало не смешна и не забавна»¹.

Однако интерес к народному творчеству уже появился. В произведениях писателей зазвучала русская речь. Гоголь, Тургенев, Чернышевский, Островский... Учиться словесности у своего народа современников призывал великий русский поэт. «Разговорный язык простого народа (не читающего иностранных книг и, слава Богу, не выражающего, как мы, своих мыслей на французском языке) достоин глубочайших исследований»².

Появляются печатные сборники народных сказок. В 1834 году выходит сказка «Конек-Горбунок», автором которой был тогда еще студент Петербургского университета П.П. Ершов. Сказка записана была им почти целиком из уст крестьян-сказочников и по сей день очень популярна. В 1840 году в «Сыне Отечества» была опубликована «Сказка о попе и работнике его Балде» А.С. Пушкина. Событием становится выход сборника народных сказок А.Н. Афанасьева в 1850 году. Неутомимый собиратель показал своим современникам образный язык народных сказителей, несущий «отпечаток неподдельного русского духа».

В 1872 году начал выходить журнал «Зодчий», русский отдел которого курировал Л.В. Даль. В журнале регулярно печатались материалы по истории русского искусства и велись интереснейшие дискуссии о «русском стиле».

¹ Житель Бутырской слободы. Ещё критика (Письмо редактору) // Вестник Европы. – 1820. – 28 июня. – Ч. 111. № 11. – С. 220.

² Там же. Т. 5. С. 326.

Одновременно с первым номером «Зодчего» вышли фундаментальные труды: «История древнерусского орнамента» В.И. Бутовского (1870), «Русский народный орнамент» (1872), «Образцы русского орнамента» (1873), «Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени» (1884–1887) В.В. Стасова. В.В. Стасов – один из самых авторитетных художественных критиков второй половины XIX века, который впервые дебютировал в 1847 году на страницах журнала «Отечественные записки». Там сотрудничали В.Г. Белинский, М.Е. Салтыков-Щедрин, Н.А. Некрасов, Г.И. Успенский и другие. В дальнейшем его критико-публицистическая деятельность будет неразрывно связана с национальным искусством.

Интерес к народному искусству к 70-м годам XIX столетия возрастает и принимает разнообразные формы. В архитектуре, живописи, музыке, в театральном искусстве находят свое выражение национальные идеи, которые проявились в обращении к героическому эпосу, историческим событиям прошлого, фольклору, прикладному искусству, традициям. К этому времени были созданы народные по духу и оригинальные по форме такие творения, как «Хованщина» и «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, «Русалка» А.С. Даргомыжского, «Сказание о невидимом граде Китеже», «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане», «Садко», «Псковитянка» Н.А. Римского-Корсакова и т.д. Расцвет театрального искусства вызвал необходимость создания декораций, которые смогли бы полнее и ярче передать идею произведения. В этой области русскими художниками были сделаны значительные достижения. Появление печатных изданий народных сказок пробудило искусство иллюстрации, которое берет свое начало от лубочных картинок. Создавались эти картинки безымянными художниками из народа и были чрезвычайно популярны не только в крестьянской среде. Поэт П.А. Вяземский писал: «Мне хорошо были известны лубочные копеечные издания сказок, жадно мною скупаемых: тогда в Москве они также легко покупались, как изюм, орехи и моченые яблоки; насыщен я был ими изустно этими сказками от нянек и горничных девушек,

между которыми встречались большие мастерицы»¹. Особой популярностью пользовался лубок волшебного-героического характера, прославляющий подвиг излюбленных героев народных сказок – Еруслана Лазаревича или Бовы Королевича, где особенно ярко проявились черты русского характера: острый юмор, веселая насмешка, поэтическая фантазия, свободолюбие. В них выражались нравственные представления народа, его жизненная философия. Именно фольклор послужил неиссякаемым источником для изучения народного быта, традиций и создания в дальнейшем целого направления в русском искусстве, родоначальником которого стал В.М. Васнецов, писавший: «Я всегда был убежден, что в жанровых и исторических картинах, статуях и вообще каком бы то ни было произведении искусства, в сказке, песне, былине, драме, сказывается весь целый облик народа, внутренний и внешний, с прошлым и настоящим, а может быть, и будущим. Плох тот народ, который не помнит, не любит и не ценит своей истории»². Сам себя В.М. Васнецов считал «историком, несколько на фантастический лад»³. Например, его картина «Иван-царевич на Сером Волке», написанная в 1888 году, создана по мотивам лубочных изданий одной из любимых народом сказки. В своих произведениях он огромное внимание уделял этнографическим деталям, изучение которых считал важнейшей задачей. Созданный мастером интереснейший былинно-сказочный жанр вдохнул новую жизнь в русский фольклор, героев лубочных сказок стали изображать современным художественным языком, одновременно эти персонажи не потеряли своего смыслового и мистического значения. Ведь лубочная литература, сказки, былины, фольклор и т.д., глубинно связанные с языческой культурой прошлого, не только дают представление о миропонимании и верованиях народа, но также являются источником передачи сакральных знаний различных духовных русских традиций, смысл которых во многом потерян. Языческие символы, которые содержали представления древних славян о мироустройстве, проникали в сознание людей через народное

¹ Цит. по: Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века / Сост. Н.В. Новиков. Л., 1961. С. 22.

² Цит. по: *Осокин В.Н.* В. Васнецов (Серия: Жизнь замечательных людей). М., 1959. С. 233.

³ *Лобанов В.* Виктор Васнецов. М., 1962. С. 30–32.

творчество, тесно связанное с повседневным бытом. Они вплетались в резные узоры архитектурных элементов, в орнаментный рисунок ювелирных украшений и предметов обихода, на их смысловой основе создавалась устная народная поэзия и песни, сопровождающая человека от рождения до смерти. Языческие верования, укорененные в многотысячелетней русско-славянской истории, повлияли и на осмысление христианства. Пришедшее на Русь, оно вынуждено было приспособливаться к русскому мировоззрению, что стало причиной возникновения такого сложного явления, как двоеверие. Например, образ Богородицы на северо-востоке Руси, по существу, сливался с языческим культом рожениц Мокоши, Матери Сырой Земли. Языческое наследие повлияло на все сферы русской культуры. В искусстве оно проявилось через былинно-сказочный жанр, неразрывно связанный с древнерусскими традициями и верованиями. Вот как И.Е. Репин обозначил значение народного искусства: «Для тех, кто желает создать капитальное народное произведение, следует искать темы в лубочных созданиях самого примитивного характера. Традиции и преемственность дают особую силу новым произведениям. С самого пробуждения художественной способности народ без ошибки бросается на самое интересное, универсальное»¹. Он пытался создать в этом жанре станковое произведение, но, по его же мнению, его постигла неудача. В 1876 году он писал В.В. Стасову: «Признаюсь Вам по секрету, что я ужасно разочарован своей картиной "Садко"»². Сложность этого жанра заключается в том, что художник интуитивно должен чувствовать тонкую грань, за которой нарушается та степень условности сюжета, за которой произведение теряет первоначальный смысл и значение, становясь стилизацией под народное искусство. Важно не исказить внутренний смысл предания собственными представлениями. Видимо, эта врожденная особенность художественного чутья и восприятия была свойственна В.М. Васнецову, которому удалось найти баланс художественного, исторического и мистического в своих произведениях. Его можно считать первооткрывателем нового жанра в русском

¹ Репин И. О летних работах // Труды Всероссийской Академии художеств. Вып. V. 1947. С. 215.

² Цит. по: Грабарь И. Илья Репин. Монография в двух томах. М., 1963. Т. 1. С. 159.

изобразительном искусстве. В начале своего творческого пути он создал целый ряд иллюстраций к сказке «Конек-Горбунук» (издание Ильина), «Жар-птице» («Всемирная иллюстрация»), в 1871 году исполнил эскизы для будущих монументальных картин «Витязь на распутье», «Три богатыря» и т.д.

В 1890-е годы Васнецов знакомится с семьей известного мецената С.И. Мамонтова, в имении которого была организована Частная опера, куда приглашались лучшие певцы. На подмостках домашнего театра играл и пел Федор Шаляпин. Особый подход к постановке музыкальных спектаклей выражался не только в новаторской режиссуре, но и в той роли, которая отводилась художнику-декоратору. Наряду с актерами он становился участником и создателем спектакля. Творческая атмосфера Абрамцевского кружка сыграла значительную роль в судьбе многих художников. Здесь создавались декорации В.А. Серовым, К.А. Коровиным, И.С. Остроуховым, Е.Д. Поленовой, Н.В. Невревым и другими. Не зря Г.Ю. Стернин отмечал деятельность Абрамцевского кружка как «одно из важнейших обстоятельств, игравших большую роль в творческой жизни Москвы. <...> В духовной атмосфере Абрамцева не только прояснялись новые интересные тенденции русского искусства, но и складывался новый тип художника, всячески развивавшего в себе артистический универсализм»¹. В.Д. Поленов, будучи в Абрамцеве, однажды запечатлел на рисунке момент, когда Н.В. Неврев исполнял роль короля Лира. Большой поклонник и знаток театра, Николай Васильевич часто по воскресеньям посещал Абрамцево, где С.И. Мамонтов также устраивал литературные вечера, на которых художник выступал в качестве чтеца. «Происходили эти вечера довольно торжественно, в большом кабинете за длинным столом, покрытым темно-красным сукном, усаживались все участники, человек двадцать, по ролям, заранее в предыдущее воскресенье распределенным, читали какое-нибудь классическое произведение»², – вспоминал сын С.И. Мамонтова Всеволод.

¹ Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. Исследования. Очерки. С. 120–121.

² Цит. по: Николай Неврев. Альбом / Авт. текста В.В. Артемов. М., 2004. С. 31.

Помимо оперы и театра в Абрамцеве неутомимый С.И. Мамонтов организовал керамическую мастерскую, руководить которой пригласили М.А. Врубеля. Там он создал серию майоликовых скульптур, посвященных сказочным персонажам из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка»: «Купава», «Весна», «Лель» и другие. В перламутровых переливах красок врубелевской керамики слышатся отголоски музыкальных произведений. «Сейчас я опять в Абрамцеве, и опять меня обдает, нет не обдает, а слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте и в орнаменте. Эта музыка цельного человека, не расчлененного отвлечениями упорядоченного, дифференцированного и бледного Запада»¹. В отличие от В.М. Васнецова, глубоко национальное творчество которого несет светлое настроение, гениальное в своем виртуозном исполнении искусство М.А. Врубеля завораживает дыханием миров иных, открывавшихся его раздвоенной душе. Поэтому даже сказочные и былинные герои изображаются им как портреты реальных персонажей, где-то увиденные самим художником. Например, картина «Пан», изображающая полубога-получеловека, в котором воплотилась идея пантеизма, полного единства в природе духовного и материального. Или написанная в 1900 году картина «Царевна-Лебедь», образ которой зачаровывает своей таинственностью. Он кардинально отличается от толкования этого сказочного персонажа в народной поэзии. Сам художник объяснял процесс написания своих картин следующим образом: «Когда ты задумаешь писать что-нибудь фантастическое – картину или портрет, ведь портрет тоже можно писать, не в реальном, а в фантастическом плане, – всегда начинай с какого-нибудь куска, который напишешь вполне реально. В портрете это может быть перстень на пальце, окуроч, пуговица, какая-нибудь мало заметная деталь. Это как камертон для хорошего пения – без такого куска вся твоя фантазия будет пресная и задуманная вещь – совсем не фантастическая. Ведь я совсем не собирался писать "морских царевен" в своей "Жемчужке". Я хотел со всей реальностью передать рисунок, из которого складывается игра

¹ Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / Сост. и комм. Э.П. Гомберг-Вержбинской, Ю.Н. Подкопаевой. Л.; М., 1963. С. 99–100.

перламутровой раковины, и только после того, как сделал несколько рисунков углем и карандашом, увидел этих царевен, когда начал писать красками»¹. То есть в процессе написания картины, постепенно погружаясь в свое творение, он начинал видеть персонажей, которые затем появлялись на полотне.

Антиномия, которая так свойственна русской философской мысли, присуща и всей культуре, в том числе и искусству как ее неотъемлемой части. Ярким примером тому служат произведения таких непохожих художников – В.М. Васнецова и М.А. Врубеля. Часто в искусствоведческой литературе противопоставляют творчество этих двух живописцев. Такой подход не имеет смысла, так как постигали они разные духовные миры, и тот и другой опыт бесценен. «Фантастика в созданиях Врубеля непостижимо сливается с глубоким и своеобразным реализмом. Всюду сквозь величественную сказочность этих изображений, столь похожих на какие-то причудливые сны, он разглядит реальную природу, запечатленную в живых ее подробностях с остротой и зоркостью необычайной, <...> все это почерпнуто здесь из природы, является глубоко преображенным по таинственным законам, коренящимся в душе художника. Но это преображение – как бы прозрачно: сквозь него отчетливо видно знакомое нам и реальное; но уловленное с какой-то новой, никем до Врубеля не замеченной стороны»², – подметил первый биограф Врубеля Александр Иванов. Способность к одновременному постижению противоположных духовных сфер – это еще одна особенность всей национальной культуры, которая проявлялась в разных ее областях: в философии, литературе, музыке, изобразительном искусстве, открывая для художников поистине неограниченные возможности.

В Абрамцеве и по сей день посетителей завораживает небольшая, сложенная из грубо отесанных бревен, с небольшими причудливыми оконцами и резным крылечком избушка. Кажется, вот-вот откроется скрипучая дверь и на пороге появится Баба Яга Костяная Нога, закружит над ней черный ворон и

¹ Цит. по: *Прахов Н.А.* Страницы прошлого. Киев, 1958. С. 170.

² *Иванов А.П.* Врубель (Серия иллюстрированных монографий «Современное искусство»). Петроград, 1916. С. 5–6.

вспорхнут над крыльцом летучие мыши. Построенная в 1883 году по проекту В.М. Васнецова «Избушка на курьих ножках» словно оживляет сказку вместе с ее героями. Недалеко от Абрамцева, в деревне Ахтырки, Васнецов задумал свою «Алёнушку» по сюжету народной сказки «О братце Иванушке и сестрице Алёнушке». Ее образ, одиноко сидящей на камне возле заросшего пруда, смотрящей на водную гладь, давно стал символом самой загадочной, непостижимой, жертвенной, долготерпеливой русской души, соотносящейся как со всем народом в целом, так и с каждым отдельным человеком. По старинным народным поверьям, смотреть в воду означает видеть свою судьбу. Оттого-то такая популярность картины, которая не ослабевает до настоящего времени. Конечно же, это произведение имеет глубокий философский подтекст. В 1880 году по заказу С.И. Мамонтова В.М. Васнецов создал картину «Ковер-самолет», вдохновившись идеей, заложенной в сказке, а в 1881 году для правления Донецкой каменноугольной железной дороги тот же Мамонтов заказал художнику картину, символизирующую богатство недр Донецкого края. За основу произведения «Три царевны подземного царства» была взята русская сказка «Три царства – медное, серебряное, золотое».

Абрамцеву – «этому с виду ничем не выдающемуся местечку выпало на долю быть свидетелем жизни интересной в истории развития русской культуры, а также колыбелью целого движения к возрождению национального духа в русском искусстве»¹. Пожалуй, самым преданным и энергичным членом Абрамцевского кружка была Елена Дмитриевна Поленова. В Абрамцеве под руководством В.М. Васнецова она организовала мастерскую кустарных художественных промыслов, куда привозились образцы народного прикладного искусства со всей России, особенно с Севера. На основе собранного материала народного художественного наследия Поленова со своими единомышленниками стремилась воссоздать и развить национальное своеобразие русского народного орнамента, возродить изделия крестьянских художественных промыслов и т.д. «Мысль, которой я задалась, надо признаться, очень дерзкая, но и страшно заманчивая – хочется в целом ряде акварельных картин выразить поэтический

¹ Поленова Н.В. Абрамцево. Воспоминания. М., 1922. С. 17.

взгляд русского народа на русскую природу, <...> выразить связь почвы с выросшими на ней произведениями. <...> Сюжетами для этого буду брать сказки, песни, различные поэтические поверья и поговорки»¹. Художница сама собирала и записывала фольклорные сюжеты. «Для других сказок я пользовалась материалом живым, не книжным, то есть заставляла рассказывать ребят или стариков и записывала. Таков текст "Избушка на курьих ножках", его написал по моей просьбе грамотный крестьянский мальчик, по словам товарищей, "мастер сказки сказывать". Про эту сказку он сказал, что слышал ее на деревне до того, как стал учиться, и в книжках ее он читал. <...> "Дед Морозко" я записала в Костроме со слов одной местной жительницы, пожилой особы, которая помнит эту сказку с детских лет, там есть выражения, которых нет у Афанасьева, например: мачеха положила "вместо хлебушки – глинушки, вместо крупы – дресвы, вместо муки – золы"...»². Творческая атмосфера Абрамцева и собранный Поленовой богатый этнографический материал вдохновили ее в 1885–1888 годах на создание акварелей к народным сказкам «Лисичка-сестричка и волк», «Война грибов», «Белая уточка», «Сивка-Бурка», «Избушка на курьих ножках» и другим.

Еще одним центром народного искусства стало Талашкино – имение под Смоленском кн. Марии Клавдиевны Тенишевой, где та задумала создать целый комплекс построек в древнерусском стиле. Для этих целей меценатка пригласила известных художников: М.А. Врубеля, Н.К. Рериха, С.В. Малютина, А.Я. Головина и других. Ведущая роль в тенишевских мастерских отводилась С.В. Малютину. По его эскизам в талашкинской усадьбе был построен домашний театр, резные ворота, «Теремок». Также были созданы эскизы и проект церкви Святого Духа во Фленове. Самобытные работы Малютина, созданные в мастерских кн. Тенишевой, были представлены в Кустарном отделе на Всемирной выставке в Париже в 1900 году, где удостоились серебряной медали. В рисунках для росписи и резьбы по дереву он использовал образцы

¹ Сахарова Е. Елена Дмитриевна Поленова. 1850–1898 (Серия: Массовая библиотека). М., 1952. С. 17–18.

² Там же. С. 18.

народного искусства Древней Руси, мотивы русских сказок и фольклора. Особый успех на выставке 1900 года имел балалаечный оркестр. М.К. Тенишева так вспоминала эти события: «В то время в моих мастерских уже делались весьма интересные вещи, и я решила приготовить для Парижской выставки группу балалаек прекрасной работы с деками, расписанными Врубелем, Коровиным, Давыдовой, Малютиным, Головиным и две мною. Балалайки эти составляли целый оркестр»¹.

Художник Иван Билибин, творчество которого базировалось на изучении древнерусского искусства, много путешествовал по Архангельской, Вологодской, Орловской, Псковской губерниям. Оттуда он привозил ценный материал народного творчества, зарисовывал резные украшения деревянного зодчества, орнаменты старинных вышивок и крестьянской утвари, предметов повседневного обихода – прялки, сечки, короба, солонки, национальную одежду различных губерний и т.д. Впоследствии художник создал на этом материале оригинальный графический «билибинский» стиль и особого типа иллюстрированную книгу. В 1901–1903 годах он оформлял сказки «Царевна-Лягушка», «Василиса Прекрасная», «Марья Моревна», «Белая уточка» и другие. В 1907 году художник создает иллюстрации к сказкам А.С. Пушкина, а в 1909-м в эскизах для первой постановки «Золотого петушка» в театре Зимина перерабатывает свои же иллюстрации к этой сказке. Вообще, в то время многие известные художники обращались к сказкам Пушкина, создавая своеобразные книжные иллюстрации, среди них И.Н. Крамской, В.Е. Маковский, К.А. Савицкий, М.В. Нестеров и другие.

Оригинальные работы в этом направлении принадлежат кисти Н.К. Рериха, являвшегося одновременно писателем, ученым-исследователем, путешественником, философом и художником. Он неоднократно участвовал в археологических раскопках древних курганов, материалы исследований художник использовал в своем творчестве. Однако нужно отметить, что его творчество, опираясь, с одной стороны, на национальные традиции, с другой –

¹ Цит. по: *Абрамова А. Жизнь художника Сергея Малютина. М., 1978. С. 95–96.*

несло в себе еще и дополнительный философский подтекст. Так, например, картина «Град обреченный» написана в 1914 году, в разгар Первой мировой войны. На ней изображен огненный исполинский змей, напоминающий расплавленную вулканическую лаву, все туже и туже сжимающий упругим кольцом мирно спящий город, не оставляя его жителям никакой надежды на свободу и спасение. Одновременно символика змея, кусающего свой хвост, имеет глубокий эзотерический смысл. Или картина «Весна священная» 1915 года, где изображается магический обряд в период весеннего солнцестояния. В начале своего творческого пути Н.К. Рерих задумал создать цикл произведений, содержание которых связано с языческой культурой Древней Руси, – «Начало Руси. Славяне», где была сделана попытка проникнуться жизнью предков, их обычаями, верованиями, бытом. В его картинах философское понимание фольклора, мифологических преданий, магических заклинаний и обычаев сочетается с индивидуальной манерой передачи художественных образов, где все имеет символическое значение, в том числе и цвет.

Русский Север продолжал привлекать художников неиссякаемыми открытиями и величественной природой. В 1894 году В.В. Верещагин, путешествуя по Северной Двине, создал серию картин и этюдов, посвященных историческому наследию этих русских территорий. Многие художники в 1890-е годы входили в состав научных экспедиций на Русский Север, среди них: В.В. Переплетчиков, Н.А. Клодт, Н.В. Досекин, А.А. Борисов. В.А. Серов вместе с К.А. Коровиным участвовали в экспедиции, организованной С.И. Мамонтовым на север европейской части России и в Северную Норвегию. Русский Север вдохновлял на создание художественных произведений М.В. Нестерова, С.В. Малютина, А.М. Корина и других художников. Работы, созданные в этих экспедициях, имеют ценность не только художественную, но и научную, так как содержат историческую и этнографическую информацию.

Выводы

Перечисленные примеры показывают, насколько русское искусство было активно вовлечено в процесс постижения всех сфер народной жизни и создания на этой основе новой культуры. Не случайно в данном параграфе уделяется

большое внимание именно теме формирования новой культуры в пореформенной России. Здесь важно акцентировать внимание на нескольких аспектах, коренным образом повлиявших на ход развития этих процессов. Первый аспект – исторический, когда после отмены крепостного права в России возникла необходимость в создании универсальной культуры, способной объединить общество; второй аспект связан с рождением оригинальной русской философии, направленной на создание «идеологии, основанной на религиозно-философском синтезе, с учетом особенностей русского мировоззрения», третий аспект, без которого невозможно осуществление главной задачи, – появление в России «нового класса»¹, не только способного воспринимать новые идеи, но и являвшегося носителем этих идей. Из вышесказанного можно сделать вывод, что после отмены крепостного права у России появился шанс определить свой путь в направлении эволюционного развития, к созданию новой культуры, основанной на синтезе всего ценного из опыта европейской цивилизации с небывалым возросшим интересом к собственным национальным традициям. Такой поворот характеризовался не только увлеченностью русской историей, развитием археологии и изучением фольклора: поэзии, сказок, былин, прикладного искусства. В архитектуре, живописи, музыке, в театральном искусстве народное творчество воспринималось как животворный источник, питавший художников новыми оригинальными идеями, который к тому же еще позволял глубже познать жизнь народа, его неповторимый национальный характер. В этой связи становится очевидным, почему именно Москва была средоточием этих процессов. С одной стороны, древняя история города, воплощенная в памятниках старины, некоторая патриархальность, с другой, магнетическая сила, всегда привлекавшая к Москве, ее открытость и дружелюбие всему новому позволяли аккумулировать разные тенденции в единый культурный фон, который становился благодатной почвой для поступательного развития всей русской культуры. Что же так притягивало людей, что производило столь сильное впечатление? Показательны здесь слова А.М. Васнецова, однажды и на всю жизнь очарованного древней столицей: «Я

¹ Достоевский Ф.М. Дневник писателя. С. 460.

люблю все родное, народное, а старая Москва – народное творчество в жизни прошлого. Очутившись в Москве в 1878 году, <...> был поражен видом Москвы, конечно, главным образом, Кремлем, <...> любовался его башнями, стенами и соборами. И действительно, первые мои рисунки <...> того времени – виды древних памятников Москвы: Кремль, монастыри, церкви и древние дома...»¹. В искусстве оригинальное воплощение народного творчества было развито и переработано многими художниками, с особой силой у членов Абрамцевского кружка, представителей профессионального сообщества кн. М.К. Тенишевой в Талашкине и других.

2.3 Московское Училище живописи, ваяния и зодчества и Строгановское училище – главные центры художественного образования Москвы

«Ищи знания ради того блага, которое
ты можешь сделать другим»².

Н.А. Касаткин

Изучение живописцами этнографического и археологического материала непосредственно на подлинных памятниках истории и культуры не только имело важное значение для отдельных мастеров, творчество которых было обращено к национальной теме, но акцентировало также общую тенденцию привлечения художников в различные организации, занимавшиеся вопросами сохранения и изучения памятников старины. Такое плодотворное взаимодействие было налажено, например, в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества, которое на протяжении многих лет активно участвовало в деятельности Императорского Московского Археологического общества. Особо отметим, что к исследовательской и практической работе в различных комиссиях привлекались как художники-педагоги, так и студенты, принимавшие участие в археологических экспедициях и раскопках, по результатам которых составлялись подробные описания сохранности

¹ Васнецова Е., Кандалова Л. Древняя Москва Аполлинария Васнецова // Юный художник, 1983. № 3.

² Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 96. Ед. хр. 260. Н.А. Касаткин. Тетрадь с записями.

памятников в городах и уездах России. Об этом гласит пункт 6 записки об организации Комиссии по сохранению древних памятников при ИМАО: «Исследование неизученных памятников должно быть произведено постепенно членами Комиссии и Общества с привлечением к участию училища живописи, ваяния и зодчества и местных деятелей. На эти труды должна быть ассигнована ежегодная сумма. Прежде всего, должен быть составлен список памятников, и составлены архитекторами планы городов и уездов». Подобная общественная деятельность, принятая в Училище, пробуждала интерес студентов к историческому наследию, национальным традициям, народному творчеству, формировала уважительное отношение к прошлому страны. Полученные в экспедициях материалы часто использовались художниками в своих произведениях.

Не случайно, что студентов и преподавателей этого образовательного учреждения широко привлекали к подобной деятельности, ведь именно МУЖВЗ играло особую роль в процессе формирования целой культурной среды второй половины XIX – начала XX века, став колыбелью московской школы живописи. Г.Ю. Стернин писал: «Прежде всего много значили традиции, сложившиеся в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества во второй половине XIX века. В отличие от устоев Академии художеств, они способствовали приобщению молодежи к новым завоеваниям искусства, связывая вопросы профессиональной выучки с живым и чутким отношением к жизни. <...> Учащиеся из "первых рук" знакомились с лучшими достижениями русской и европейской живописи, осваивая не только азбуку своего ремесла, но и диалектику его развития. Все это давало многим современникам достаточно оснований считать, что "Училище всегда шло в первых рядах русского искусства"»¹.

Однако не только московская школа как целостное явление свои истоки брала в стенах Училища, но и большинство художников, входивших в Товарищество передвижных художественных выставок, так называемых

¹ Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. Исследования. Очерки. С. 120.

поздних передвижников, являясь выпускниками МУЖВЗ, имели непосредственные связи с ним на протяжении долгих лет. Поэтому в настоящем исследовании ему уделяется особое внимание, о чем будет говориться ниже.

Пророческими были устремления и слова первых организаторов нового учебного заведения, которые отводили Москве исключительную роль в процессе формирования нового искусства, национально направленного, отражающего истинный характер русского народа, его духовную глубину. Так, в приветственной речи по случаю торжественного принятия устава и преобразования Художественного класса в Училище живописи и ваяния 5 декабря 1843 года И.Г. Сеньявин воодушевленно отмечал: «Все просвещенные народы мира имеют счастье наслаждаться у себя изящными произведениями искусства, выражающего их народный дух и характер. Россия также гордится на Западе именами известных миру русских художников. Были прекрасные усилия некоторых внести в наше искусство народные стихии. Но, конечно, в этом отношении всего более может содействовать Москва, где и физиогномия народа, и памятники древности, и исторические воспоминания — все, все призывает искусство изящное к новому раскрытию. Переняв через северную столицу сокровища западного художественного образования, Москва может быть назначена к тому, чтобы дать ему свой национальный характер. В талантах у нас нет недостатка, как доказал десятилетний наш опыт при ограниченности средств; красота русского народа, его живописная грация и пластическая сила прославлены нашими поэтами и ожидают резца ваятеля и кисти живописцев...»¹.

Почему же именно Москве отводилась столь важная роль объединительного центра, вокруг которого должно было разрастаться новое искусство; источника, дающего для него материал и силы, и как эти идеи отражались на жизни Училища? Главными глашатаями идей «москвациентричности» культуры выступали представители славянофильского круга, которые в 40–50-е годы XIX века активно действовали на арене общественной жизни. Некоторые из них принимали самое деятельное участие в

¹ Цит. по: *Дмитриева Н.А.* Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. С. 28.

судьбе Училища, входя в совет Московского художественного общества (А.С. Хомяков, С.П. Шевырев, Ю.Ф. Самарин и др.) или занимаясь популяризаторской работой, как, например, М.П. Погодин, который рассказывал в своем журнале «Москвитянин» о жизни Училища и событиях вокруг него. Возникновение в Москве такого образовательного центра в период активных дискуссий о будущем русской культуры не случайно. Москва была благоприятной средой, где могли воплощаться в жизнь просветительские идеи, которые, казалось, витали в воздухе: «Ученость, любовь к искусству и таланты неоспоримо на стороне Москвы», – писал еще в 1833 году А.С. Пушкин. Появление такого учебного заведения, как Училище живописи и ваяния, восполнило в цепи социальных институтов, участвовавших в идейных спорах о дальнейшем цивилизационном пути России, недостающее звено, отвечавшее задаче художественного просвещения общества. Тезис же славянофилов о неотвратимой потребности обращения к национальным корням, средоточием и олицетворением которых была древняя столица, со всем богатством своего исторического опыта, накопленного веками, ясно декларировал, что Москва является источником для нового витка развития отечественной культурной традиции. «В Москве вы не встретите семьи, где бы не было студента, или в числе членов, или, по крайней мере, в кругу знакомых. Оттого научные, художественные понятия из стен аудиторий легко передаются в теплые кружки семей и в сознание общества. Вот почему в Москве сочувствие к науке, художеству, вообще к духовному делу, теплее, сердечнее и, смеем думать, разумнее»¹.

Исключительное значение «новой академии художеств в Москве» придавал и живописец Александр Иванов, жадно интересовавшийся ее делами, находясь в Италии. Он планировал по приезду в Россию обосноваться как раз в Москве, намереваясь принять непосредственное участие в судьбе Училища: «Я вас должен благодарить еще за то, что вспомнили обо мне при основании новой

¹Отечественные записки. М., 1859. С. 7.

академии художеств в Москве. Я вашу идею глубоко ценю и уважаю»¹, – писал он в письме Н.М. Языкову в 1844 году. К сожалению, ему не удалось совершить задуманного, однако показательны сами устремления и позиция одного из крупнейших художников в истории русского искусства.

Такой поворот в сторону изучения отечественного культурного наследия не случаен и находит объяснение в социально-политических и исторических реалиях времени. Московское Училище живописи, ваяния и зодчества являлось в этом смысле показательным примером учебного заведения, в основу которого были положены самые актуальные принципы общественного сознания того времени. Оно играло особую роль в формировании молодых живописцев. В части педагогической работы Училище отличалось от петербургской Академии художеств большим демократизмом, восприимчивостью к новым веяниям; сохраняло национальные традиции, одновременно поддерживало творческие инициативы учащихся, самостоятельные искания и поиск ими своего собственного художественного языка. Об уникальной атмосфере школы, сложившейся с момента ее основания, красноречиво говорил один из учителей МУЖВ Е.Я. Васильев: «Самый рисовальный класс, ныне Училище живописи и ваяния, начался тем, что рисовали все вместе: любители искусств, художники, преподаватели и ученики; следовательно, характер Училища имел вид братства, несмотря на разность званий; я думаю, что Училище не должно терять этого благородного характера, почему обязанность Училища сближать людей, причастных к искусству, и в особенности художников»². Принципы творческой инициативы, новаторской мысли и сознательного отказа от всяческих бюрократических препон, заложенные в основу Училища в самом начале, на протяжении всего времени его существования не теряли актуальности. Подтверждением этому служат слова художника С.Д. Милорадовича, относящиеся уже к середине 1870-х годов: «В школе я пробыл три года, это время пролетело для меня незаметным и расставаться со школой мне было жалко. В ней не видел я той казенщины, которая существовала в других

¹ Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 7-ми т. Т.6. М., 1969. С. 305.

² Цит. по: Дмитриева Н.А. Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. С. 10.

пройденных мною школах. Не было державного администратора, в кабинет которого вы входили бы робко. Был инспектор художник К.А. Трутовский. На передвижной выставке мы видели ежегодно его картины из малороссийского быта и любовались ими, но никаких от него административных распоряжений мы не видели. Не было и звонков, которые возвещали бы вам начало и конец занятий в классе. По-видимому, в школе не было никакой власти. Но тишина и порядок в классе не нарушался и в отсутствии профессора»¹.

Училище привлекало к себе самых активных и талантливых людей как из числа учеников, так и из числа преподавателей, носителей передовых идей, способных выразить их посредством художественного мастерства. Педагогическая система Училища в целом строилась на основе академической. По Уставу 1866 года закрепилось существование двух отделений: вспомогательных наук, которое шло независимо от классов художественных, и художественного, состоявшего из пяти общих рисовальных и по два специальных класса для живописцев и скульпторов.

Меняющиеся исторические реалии, динамичное развитие художественной жизни в 1890-е годы привело к осознанию неизбежности изменения сложившихся образовательных систем и в Академии художеств, и в МУЖВЗ. Училище в это время переживало период преобразования. Принятие нового устава в 1898 году фактически закрепило образовательную систему Училища как систему высшего учебного заведения, однако де-юре оно так этого статуса и не имело. Сама методика преподавания включала в себя существование двух отделений: общеобразовательного и художественного. В первое входил достаточно широкий круг общих дисциплин (математика, история, словесность, физика, химия и т.д.), а также несколько начальных специальных предметов, таких как рисование и черчение. Художественное отделение делилось на четыре класса: головной, фигурный, натурный и класс портрета, жанра, пейзажа и изучения животных, при этом из научных дисциплин оставались те, которые были связаны с профессиональными занятиями: история искусства, анатомия,

¹ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 45. Ед. хр. 37. С.Д. Милорадович. Из моей автобиографии.

отечественная история и другие¹. Всего же по обновленной системе на обучение живописцам и скульпторам отводилось восемь лет, архитекторам – десять. Характеризуя данную ситуацию, О.В. Калугина пишет: «Важно отметить, что при всем многообразии передовых устремлений педагогов Училища его методическая система после проведения реформ оказалась гораздо более последовательной и цельной, нежели академическая. Практически МУЖВЗ демонстрировало поразительный синтез собственного опыта разработки методических принципов и системы подготовки, выработанной в стенах Академии П.П. Чистяковым, многие из учеников которого стали ведущими преподавателями Училища»².

Не случайно, что именно МУЖВЗ в эти годы переживало настоящий пик популярности. Каждый, кто хотел связать свою жизнь с искусством, не мыслил большей радости, чем попасть в стены Училища. Имея в своей основе демократические принципы, оно открывало возможности для поступления широким слоям общества, в том числе и беднейшим. Вот забавное описание нетипичных представителей из состава натурного класса, сделанное очевидцем в середине 1870-х годов: «Состав учащихся в натурном классе в мое время по возрасту и общественному положению был очень разнообразный. Полуграмотный крестьянин лет 18–20 Волков, он жил у Перова... Рядом с неграмотным Волковым в натурном классе сидит почтенных лет инженер Протопопов, чуть ли не товарищ Перова, он проводил Севастопольскую железную дорогу, и материально обеспеченный, решил заняться искусством. Рядом с ним два брата Киселевы – иконописцы, ученики Лаврской школы, летом на заработки по сельским церквам, а зимой учатся в Московской школе, рядом с ними сидит богатый помещик Шатилов, и почетный Мировой судья лет тридцати пяти Коптев, низенького роста толстяк, он пыхтит в жарко

¹См.: *Дмитриева Н.А.* Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. С. 157.

² *Калугина О.В.* Основные проблемы эволюции русской скульптуры конца XIX– начала XX века в контексте взаимоотношений московской и петербургской школ. Автореф. докт. дисс. М., 2012. С. 59.

натопленном классе и сопит носом. Между мужчинами есть и одна дама, стриженная, тип пожилой девы»¹.

Однако выдержать экзамен было непросто, вступительный конкурс был очень велик, а главным критерием для поступления был талант. В.Г. Перов вспоминал о времени учебы в Училище: «Все мы сходились, съезжались почти в один день не только из разных уголков и закоулков Москвы, но можно сказать без преувеличений, со всех концов великой и разноплеменной России. И откуда только у нас не было учеников! <...> Были они из далекой и холодной Сибири, из теплого Крыма и Астрахани, из Польши, Дона, даже с Соловецких островов и Афона, а в заключение были и из Константинополя. Конкурс был очень строгий, но и поступившим трудно было удержаться, так как необходимость оплачивать учебу и свое проживание заставляло уходить из Училища на "отхожий промысел". Иногда в Училище засиживались по пятнадцать, двадцать лет»². Такой естественный жесткий отбор объясняет большое количество талантливых, одаренных художников, ярких индивидуальностей, выпущенных Училищем живописи, ваяния и зодчества, и говорит о том, что уровень преподавания был здесь самым что ни на есть высоким. При этом преподаватели всячески старались сохранить характер дружного коллектива, «профессионального братства», в котором молодежь росла, воспитывалась и училась, который становился для воспитанников второй семьей.

Не зря в Москве и даже за ее пределами Училище называли «Московской академией». Кроме художественного курса преподавался и научный курс. На высоком уровне велась теория и история искусства. С начала 1880-х годов русскую историю читал Р. Виппер. Можно представить, с каким интересом посещали будущие художники этот предмет: «Связь научного курса с художественным становилась вполне очевидной и тесной, когда преподаватель живописи, рекомендуя темы для эскизов, и преподаватель истории, читая лекции, действовали согласованно. С 1890-х годов в течение многих лет

¹ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 45. Ед. хр. 37. С.Д. Милорадович. Из моей автобиографии.

² Цит. по: *Дмитриева Н.А.* Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. С. 75–76.

русскую историю читал известный профессор В.О. Ключевский. Курс истории искусства читал В. Гиацинтов, ставший впоследствии инспектором Училища»¹. С 1878 года были введены такие предметы, как: физика с лабораторными опытами, строительная механика, аналитическая геометрия. Студенты получали в Училище всестороннее образование, культурный багаж, который служил опорой в их дальнейшей самостоятельной творческой жизни.

Уместно будет упомянуть и о том, как были оборудованы залы и классы Училища. Эта часть образовательного процесса является не менее важной и значимой в успешном усвоении материала учащимися в их профессиональном росте, чем методическая система или одаренность педагога. Так, В.Н. Бакшеев пишет: «Надо сказать, что в этом отношении дело было поставлено безупречно. Училище обладало богатейшей коллекцией гипсов. Они стояли не только в классах, но и украшали каждое свободное место коридоров и залов. Места для рисования были расположены полукругом, в три ряда, причем один ряд был устроен выше другого, так что в заднем ряду работали стоя. Училище было богато обеспечено натурщиками. Кроме разовых, временных натурщиков и натурщиц, основные числились постоянными и были на месячном жаловании»². Здесь же хочется привести эмоциональное описание фигурного класса, увиденное глазами художника. Воспоминание С.Д. Милорадовича ярко демонстрирует, как влияло живописное оформление, грамотное техническое обеспечение помещения на общую художественную атмосферу и даже на желание художника творить: «Фигурный класс по своему простору и обстановке был один из лучших и красиво обставленных в школе. Вдоль стены против света и по бокам стояли прекрасные образцы античных фигур. В свободные часы можно всегда было с них рисовать. Поверх гипсов, по стене висели картины лучших мастеров. Какую эффектную картину вспоминаю я: он представлен весной в вечернее время, из окон соседней комнаты (передней) в открытую дверь класса проникал солнечный луч заходящего солнца и скользил по кентаврам, расположенным у дверей, а из окон, с противоположной стороны,

¹ Дмитриева Н.А. Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. С. 130–131.

² Бакшеев В.Н. Воспоминания. С. 25–26.

холодная синева сумеречного света окутывала легким покровом античные модели по стенам. Да, этот класс походил на храм искусства. Впоследствии, когда я был уже художником и был членом передвижной выставки, в этом классе нередко собирались по вечерам передвижники, и я вспоминаю теперь восторженного поклонника античного искусства среди нас, Василия Ивановича Сурикова. За столом, уставленным бутылками вина и различными закусками, он сидел с карандашом и бумагой и почти все время с 9 до 12 часов рисовал с антик: "Ах, какие в старину были великие мастера. Ах, какие мастера!" – восклицал он. Но ничего на свете не бывает вечного. Ввиду практических каких-то удобств по настоянию преподавателя фигурный класс директором училища был так видоизменен, что стал походить на фабричное помещение, а не на класс для занятий изящным искусством»¹.

Начиная с того времени, когда руководителем натурного класса Училища и неофициальным его директором был В.Г. Перов, оно тесно сблизилось с Товариществом передвижных художественных выставок. Многие преподаватели одновременно являлись его членами, как, например, В.Е. Маковский, В.Г. Перов, Н.В. Неврев, И.М. Прянишников, А.К. Саврасов, В.Д. Поленов, К.А. Савицкий и другие. Училище под руководством В.Г. Перова становится объединительным центром передвижничества в Москве: здесь проходят как ежегодные передвижные выставки, так и еженедельные собрания членов Товарищества. Помимо этого Перов был инициатором восстановления ученических выставок, которые с 1872 года стали проводиться регулярно. Они сыграли огромную роль в творческом росте молодых художников. Начало же ученическим выставкам было положено во второй трети XIX века, когда состоялась первая, приуроченная к торжественному заседанию в честь принятия устава Училища живописи и ваяния 5 декабря 1843 года. На ней показали свои работы воспитанники МУЖВ М.А. Мохов, К.П. Бодри, С.М. Шухвостов, И.П. Орлов, Т.Е. Мягков и другие. С тех пор всегда ученические выставки

¹ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 45. Ед. хр. 37. С.Д. Милорадович. Из моей автобиографии.

привлекали к себе внимание, их посещали известные художники, деятели искусства и меценаты.

С начала 1870-х годов выставки устраивали в одно время с передвижными, но вскоре их стали проводить самостоятельно, ежегодно, на рождественские каникулы. Вот слова С.Д. Милорадовича, который вспоминал о своих годах обучения в Училище в 1874–1878 годах: «...здесь возникает впервые мысль об устройстве самостоятельной ученической выставки, которая ранее была придатком к ежегодной передвижной выставке и занимала одну последнюю комнату. Эта выставка благодаря сочувствию Перова и его энергичному ходатайству перед московским генерал-губернатором – президентом Училища открыта была в 1878 году и просуществовала около сорока лет. На первой выставке участвовали двадцать пять учеников, среди коих были и медалисты... Большинство участников этой первой выставки получили известность и работы их приобретены Третьяковым в его галерею. Вот их фамилии: Касаткин Н., Киселев А., Коровин К., Коровин С., Комаровский, Левитан И., Лебедев К., Матвеев Н., Милорадович С., Рябушкин А., Светославский С., Симов В. (по сие время состоит декоратором Художественного театра), Смирнов В., Протопопов А., Янов А. и Эллерт (декоратор Большого театра)»¹.

На второй ученической выставке было 152 экспоната, среди которых работы И.И. Левитана, К.А. и С.А. Коровиных, К.В. Лебедева, С.И. Светославского, М.В. Нестерова и других. Успех выставки способствовал тому, что многие известные коллекционеры стали приобретать произведения молодых художников. Так, П.М. Третьяков с этой выставки приобрел картину И.И. Левитана «Осенний день. Сокольники». С каждым годом на выставках появлялось все больше молодых художников. Так, на четвертой выставке впервые прозвучало имя С.В. Иванова, далее – А.Е. Архипова, когда на девятой выставке была показана его картина «Подружки», за которую он получил звание классного художника и Большую серебряную медаль. На десятой выставке

¹ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 45. Ед. хр. 37. С.Д. Милорадович. Из моей автобиографии.

критика особенно выделяла картины А.М. Корина «Чаепитие», «На плоту», «Рыбаки», «Холостяк», а работу В.Н. Бакшеева «Девочка с голубями» приобрел П.М. Третьяков. На одиннадцатой выставке было показано более трехсот работ, из них 108 продано, в том числе и П.М. Третьякову.

Выставки приобретали определенное лицо. Они стали систематически показывать то, как из года в год росло и развивалось молодое русское искусство московской школы, демонстрируя его достижения. Уже на ученических выставках становится заметной новая черта в современной живописи: наряду с произведениями, имеющими социальную основу, появляется большое количество работ психологического характера. Молодые художники отходят от повествовательности в живописи, пытаются найти свой путь, выразить свое видение окружающего мира. К ведущим участникам ученических выставок вскоре присоединились: А.С. Степанов, В.В. Переплетчиков, А.М. Корин, С.Ю. Жуковский, С.А. Виноградов, В.К. Бялыницкий-Бируля, М.Х. Аладжалов, Е.М. Хруслов, В.Н. Бакшеев, В.Н. Мешков, А.Я. Головин, Э.Я. Шанкс, Н.П. Богданов-Бельский и многие другие. Для нескольких поколений художников ежегодные выставки в Училище стали трамплином в самостоятельную художественную жизнь. Здесь не только демонстрировались достижения и успехи, но и выявлялись недостатки; воспитанники могли учиться друг у друга, сравнивая работы, обсуждая их как с преподавателями, так и со своими коллегами-сверстниками.

Значение этих молодежных выставок переоценить сложно. Практически все талантливые московские художники были сформированы в стенах Училища: «Ученические выставки за 25 лет своего существования выдвинули столько славных имен, что усомниться в значении их и для учеников, и для самого русского искусства невозможно. Эти выставки поставили Училище на большую высоту. Эти выставки наглядно доказали, что Училище всегда шло в первых рядах русского искусства»¹.

¹ *Сергеевич С.* [Сергей Глаголь]. К двадцатипятилетию выставок картин учеников Училища живописи, ваяния и зодчества // Каталог 25-й выставки МУЖВЗ. М., 1902. С. 22.

Само Училище являлось живой традицией. Одно поколение преподавателей сменяло другое. Лучшие выпускники становились преподавателями и в свою очередь воспитывали следующее поколение художников. Так, в начале 1890-х годов бывшие ученики В.Г. Перова, И.М. Прянишникова, Е.С. Сорокина, В.Е. Маковского, В.Д. Поленова заменили своих преподавателей. Места оригинального, головного, фигурного классов заняли: С.А. Коровин и Н.А. Касаткин – в оригинальном классе; А.М. Корин и К.Н. Горский – в головном классе; Л.О. Пастернак и С.Д. Милорадович – в фигурном классе; К.А. Савицкий и А.Е. Архипов вели натурный класс. Скульптурный класс стал вести С.М. Волнухин. Впоследствии в разные годы в состав преподавателей входили В.А. Серов, И.И. Левитан, А.С. Степанов, В.Н. Бакшеев, К.В. Лебедев, позже С.В. Иванов, А.М. Васнецов, К.А. Коровин, П.П. Трубецкой и другие.

Придя в Училище, эти художники привнесли существенные изменения, касающиеся как общих принципов обучения, так и частных особенностей, присущих методу конкретного преподавателя. Так, например, благодаря совместным усилиям педагогического состава в 1901 году в Училище образовали начальный класс, служивший ступенью предварительного отбора для студентов, их подготовки для плавного вхождения в образовательную систему МУЖВЗ. Много для школы в это время сделал и кн. А.Е. Львов, сначала в качестве секретаря Московского Художественного общества, далее инспектора Училища, а с 1896 года и его директора. Не сразу приняли Львова в этой должности, были волнения и недовольства, были и выходы некоторых членов из совета в знак протеста. Его дочь княжна В.А. Львова много лет спустя, будучи уже в эмиграции во Франции, в 1932 году, еще при жизни своего отца, записала: «Папа поступил в Училище благодаря тете Саше, которая просила об этом Жемчужникова – первая его должность была секретарем, потом, когда инспектор Философов (которого травили и он приходил жаловаться Папе, а тот ему указывал способ действий, который тот не решался выполнить) заболел, Папа временно взял его место. С самого начала поступления в школу его встретили враждебно, привычно было, чтобы все

служащие были из среды художников, а тут, непонятно почему, чужой человек. <...> Долго его травили, писали ученики на него карикатуры и только много времени спустя все сгладилось»¹. Благодаря своим качествам («галантный, предупредительно вежливый с людьми, как высшего, так и низшего происхождения. Обстоятельный, серьезный, дотошный, аккуратный – даже педантичный»²), а также своей энергией и преданностью делам Училища он смог изменить к себе отношение от полного неприятия до «обожания»³. Действительно, его деятельность за почти четверть века была ознаменована важными событиями. Так, стоит сказать, что после долгой борьбы именно при нем 25 июля 1905 года было вынесено столь желанное за подписью императора Николая II постановление о присвоении Училищу самостоятельности, пусть даже оказавшееся на деле формальной. Служивший по приглашению кн. Львова преподавателем в МУЖВЗ Л.О. Пастернак вспоминал: «По старому уставу на всякое изменение, на всякую реформу в жизни Училища нужно было получить санкцию петербургской Академии, и огромных усилий, труда и времени понадобилось, чтобы провести новый устав, дававший Училищу права высшего учебного заведения. <...> Князю Львову удалось достичь всего этого с огромными трудностями. Он устранил в Училище бюрократизм, который процветает почти во всех академиях, и рутину, идущую рука об руку с казенщиной»⁴.

Много кн. Львов сделал и для усовершенствования помещений МУЖВЗ. «Начали строить выставочный зал 2-х светный, который в 14 году был обращен в лазарет. До этого все выставки проходили там. Центральное отопление, электричество, водопровод, добавочные корпуса, отдельный для столовой, улучшение и расширение помещения для прислуги – все было сделано бесконечными неутомимыми трудами Папа, – пишет В.А. Львова. – С его ежедневными мигренями и бессонными ночами из-за ужасного отопления,

¹ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 222. Ед. хр. 21. Воспоминания (записки) княжны Веры Алексеевны Львовой о своем отце кн. Алексее Евгеньевиче Львове – директоре Московского Училища живописи, ваяния и зодчества. 2 июня 1932 г. 10 ч. вечера (Франция, Медона).

² Там же.

³ По свидетельству дочери А.Е. Львова – В.А. Львовой, однажды К.А. Коровин, встретив ее сестер на выставке, просил непременно передать их Папе его им обожание.

⁴ Пастернак Л.О. Записи разных лет. С. 56.

наполнявшего спальню дымом, ему приходилось вставать в 5,4 и 3 ч. утра, чтобы наблюдать за работами, которые кончались, как только начинались занятия»¹. На личных аудиенциях у царя, коих было четырнадцать, Львов имел возможность кратко информировать государя о делах в Училище. Одним из таких дел была покупка нового здания для Школы. Вот как об этом событии рассказала, со слов самого Алексея Евгеньевича, его дочь: «Уговорился Папа с ним (кн. Голицыным, чей дом собирался покупать для нужд Училища. – *Н.К.*) добиться совместной аудиенции у Государя. <...> Представленный Государю Папа ждал приезда Государя по поводу коронации, чтобы ему быть представленным. На Рождество в Архангельском Юсуповых был большой бал – Папа гулял в саду с Истоминым, вдруг слышит шопот и повторение его фамилии – где кн. Львов, его ищет Вел. кн., чтобы представить Государю. Папа быстро подошел, вошел в громадную залу, заполненную народом, – колоссальная люстра а ярнее освещала все. В середине комнаты пустое место среди толпы и стоит Государь. Вел. кн. представил Папа, и Папа тут же подробно и ясно все доложил Государю, т.е. проект постройки нового Училища. Продолжалось ½ часа. Вскоре после этого Папа отправился в Петербург, явился к Государю, который внимательно все выслушал и просил всегда, когда Папа нужно, являться к Государю»². Бывали и курьезные случаи. Один из таких произошел при перестройке пришедших в ветхость «погребов» для служащих Училища. Средств на это мероприятие не было, и князь А.Е. Львов решил просить денег у меценатов. В воспоминаниях дочери Алексея Евгеньевича осталась такая история: «Папа долго мучился, придумывал и обратился к Харитоненко, который торжественно объявил, что жертвует 100000. Папа собрал общество, чтобы объявить и поблагодарить, на этом собрании присутствовал Харитоненко, и что же оказалось – не 100000 рублей, а 100000 кирпичей! Что составляло 10000 рублей!!!»³

¹ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 222. Ед. хр. 21. Воспоминания (записки) княжны Веры Алексеевны Львовой о своем отце кн. Алексее Евгеньевиче Львове – директоре Московского Училища живописи, ваяния и зодчества. 2 июня 1932 г. 10 ч. вечера (Франция, Медона).

² Там же.

³ Там же.

Одной из главных заслуг кн. А.Е. Львова стал сформированный им блестящий состав преподавателей. Чувствуя признательность и уважение, не мог об этом не упомянуть в своих воспоминаниях художник Л.О. Пастернак: «Кроме того, князю Львову вскоре удалось добиться многих улучшений в судьбе Училища, между прочим, и в материальном положении преподавателей. Вообще он беспрестанно заботился обо всем, что могло быть полезно Училищу, и старался привлечь к преподаванию в нем лучшие художественные силы страны. Все его планы шли от полноты желаний создать первоклассное Училище. <...> Князем Львовым приглашены были наиболее талантливые художники, достаточно назвать Серова, Паоло Трубецкого, К. Коровина. Стараюсь припомнить всех художников, приглашенных вместе со мной в состав преподавателей, и если память не изменяет мне, это были, кроме названных: Архипов, Бакшеев, А. Васнецов, Волнухин, С. Иванов, С. Коровин, Касаткин, Н. Клодт, А. Корин, Малютин»¹.

На службе в Училище В.А. Серов появился с 1897 году, став руководителем натурного класса. Одним из его ярких нововведений на этом посту стало изменение подхода к работе с натурой. «Чтобы избавить молодых художников от привычки фотографически точного фиксирования натуры, Серов резко изменил темп работы в классе, давая постановки на несколько сеансов, а то и на несколько часов, заставляя работать по памяти»². Подобная практика, воспринятая самим Серовым еще в юности со времен занятий у И.Е. Репина, помогала развивать в художнике ту необходимую особенность его зрительной памяти, без которой он не может состояться как профессионал. Именно о ней – «особенной впечатлительности, особом глазе, способном запомнить характерные черты людей и предметов» – П.А. Федотов говорил как об обязательном условии становления художника³. В психологической науке такой метод называется «рисование по памяти», когда объект воспроизводится в том пространственном положении, в котором он был в момент его зрительного восприятия. Здесь же не менее важно «рисование по представлению», когда

¹ Пастернак Л.О. Записи разных лет. С. 56.

² Есенина Светлана. Валентин Серов – педагог // Третьяковская галерея, 2015. № 3 (48). С. 63.

³ См.: Кузин В.С. Психология. М., 1997. С. 179.

объект воспроизводится в произвольном пространственном положении. Однако для успеха процесса рисования «по памяти» и «по представлению» необходимо, чтобы объект как можно больше наблюдался с натуры. Современные специалисты в области психологии изобразительной деятельности констатируют, что «представление может давать полноценный материал для изображения в рисунке только в том случае, когда процесс представления есть результат анализа предметов внешнего мира при рисовании с натуры»¹ и только сбалансированное чередование этих подходов может дать позитивный практический результат. Серов и многие его коллеги-преподаватели руководствовались в своей педагогической деятельности именно такими принципами, верность которых доказывает наука уже в XXI веке.

Важным в работе со студентами было и формирование отношения к рисунку не просто как к подготовительному этапу в создании художественного произведения, но как к неотъемлемому инструменту в руках художника, «без которого живописное произведение становится просто эффектной игрой с красками и кистью, каким бы уникальным собственным видением это ни оправдывалось»². Тем более что сами преподаватели владели этими навыками блестяще, хотя каждый в своей манере. Особое отношение к рисунку всегда присутствовало в образовательной системе Училища. Вот как вспоминает о методах двух педагогов В.Г. Перова и Е.С. Сорокина, руководивших натурным классом, один из их учеников: «В натурном классе были профессора Сорокин Евграф Семенович – брат Павла Семеновича и Перов Василий Григорьевич. Сорокин был замечательный рисовальщик, обладал большим знанием перспективы и анатомии античной формы. У него мы учились анатомическому построению человеческой фигуры, пропорциям ее и движению. Перов был живописец, обладавший большим творчеством, учил нас, как собирать материал для нашего творчества из окружающей нас жизни, из народного быта. <...>

Сорокин приходил в класс и по порядку просматривал все ученические работы. На вечерних занятиях молча подсаживаясь к ученику, брал тряпку и

¹ Кузин В.С. Психология. М., 1997. С. 179.

² Есенина Светлана. Валентин Серов – педагог // Третьяковская галерея, 2015. № 3 (48). С. 63.

смахивал весь рисунок его, и нужно было внимательно следить за этим молчаливым руководителем, когда с свойственным ему знанием начинал связывать и приводить в крепкое и цельное соотношение все части человеческой фигуры. Начинал он со схемы головы. Двумя дугообразными линиями лобной кости и средней лица он определял наклон и поворот головы, затем устанавливал коромысло, образуемое ключицей и лопатками, определяя если оно имело и его наклон. Далее проводил среднюю линию грудной клетки, намечал ложные ребра и бока. Установив грудную клетку, проводил среднюю линию живота, намечал гребешки подвздошной кости и вырисовывал живот. Затем обрисовывал бедро и намечал портняжную мышцу, переходил к чашечке, намечая головки большой и малой берцевой кости. По гребешку большой берцевой кости вел линию к внутреннему мыщелку, привязывая к этой линии внутреннюю икроножную мышцу. Затем наружную икроножную мышцу привязывал к малой берцевой кости, устанавливая отношения внутреннего мыщелка к наружной, привязывал к нему стопу. Как все старые мастера, он строил по основной оси, а не по силуэту, как это делают многие теперь. <...>

Перов ставил натуру очень продолжительно, подставлял мольберты, протягивал веревки, и однажды принесли крест, к которому он ставил натурщика с просунутыми руками в скобки поперечной доски. Возможно, что он стремился облегчить, с одной стороны, работу натурщику, с другой – ученикам, делая его менее подвижным»¹. А вот его воспоминание о работе с учащимися другого мэтра, много лет возглавлявшего фигурный класс, – И.М. Прянишникова: «С большим любопытством и вниманием смотрел я на его работу, когда он проходил мой рисунок: где протрет пальцем или тряпкой, где снимкой усилит свет, где легкими штришками углубит тень. Удивительно как хорошо он владел техникой рисунка. Это был достойный и талантливый художник – ученик Евграфа Сорокина, который говорит неоднократно, что надобно учить рисовать, а писать сам научиться. Прянишников вполне оправдал

¹ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 45. Ед. хр. 37. С.Д. Милорадович. Из моей автобиографии.

это»¹. Это щепетильное и уважительное отношение к рисунку как будто передавалось по наследству от одного поколения преподавателей к последующему, и уже на рубеже XX столетия молодые педагоги продолжали в своей практике традиции блестящей рисовальной школы. Интересна в этом смысле выдержка из воспоминаний С.Д. Милорадовича, преподававшего в МУЖВЗ с 1894 по 1918 год, о работе В.А. Серова и А.М. Корины, бывших также педагогами в это время: «На совете педагогических собраний всегда раскладывались листы бумаги и карандаши. Мне приходилось сидеть между Серовым и Кориным. Оба художника рисовали безукоризненно, схватывая портретное сходство сидящих вокруг стола лиц. Но характер их работы был различный. У Корины был холодный анализ, он работал умом и опытом, черту ставил на месте сразу, и ему не нужна была резинка. У Серова был живой темперамент и работал он не только умом, но и чувством: он несколько раз сотрет резинкой положенную им черту карандашом и, когда найдет ее вполне удовлетворительной, тогда продолжает рисовать дальше»².

Следует сказать, что работа с натурой совершенствовалась в разных направлениях, решая вопрос не только, как рисовать, но и кого. Как отмечает Н.А. Дмитриева, по инициативе В.А. Серова на занятиях в классе при постановке натуры все больше стали отдавать предпочтение натурщицам, нежели мужским моделям, как это было традиционно принято в Училище раньше³. «В женщине-натурщице изначально скрыты большие живописные возможности: мягкие формы, округлые очертания, бархатистая кожа, совершенно по-другому, нежели мужская, взаимодействующая с освещением»⁴. Многочисленные живописные вариации, воплощающие разные женские образы, принадлежат кисти как самого В.А. Серова («Натурщица с распущенными волосами», 1899, ГТГ), так и учеников его мастерской (С.Г. Никифоров «Натурщица», 1900, Рязанский художественный музей и др.). Большой

¹ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 45. Ед. хр. 37. С.Д. Милорадович. Из моей автобиографии.

² Сборник материалов и каталог выставки произведений «Художник Алексей Михайлович Корин. 1865–1923» / Сост. В.П. Лапшин. М., 1981. С. 167.

³ См.: Дмитриева Н.А. Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. С. 144.

⁴ Есенина Светлана. Валентин Серов – педагог // Третьяковская галерея, 2015. № 3 (48). С. 64.

популярностью при позировании пользовались обнаженные модели и в классах других преподавателей. Так, в частности, известны натурные студии А.М. Корины, выполненные углем, сангиной и пастелью: «Девушка с мандолиной» (частное собрание), «Обнаженная со спины» (ГТГ, из коллекции А.А. Сидорова), «Сидящая» (Музей РАЖВиЗ). Эти рисунки для учащихся являлись лучшим примером, наглядно демонстрирующим, как работает та «безукоризненность» линии мастера, о которой говорил С.Д. Милорадович в своих воспоминаниях.

Все эти примеры отчетливо выявляют основополагающие принципы, по которым строилась работа внутри Училища. Именно благодаря этому у критиков рождалось такое впечатление о его деятельности: «Здесь ученики, а не школьники, не дети. Они не рабски копируют, не отдавая себе отчета, учителя, но проникаются его духом, влюбляются в него, поклоняются ему, но в своем поклонении не забывают своего достоинства»¹.

Очень точно характеризует Н.А. Касаткин, будучи уже одним из преподавателей, общее отношение к искусству в Училище живописи и свою позицию на педагогические методы: «Несомненно, что искусство, беря материал из действительности, должно отражать современные передовые идеи и вести к определенным целям. Да оно так и бывает при наличии таланта у художника, т.е. его чуткости к современным запросам общества, способности заражаться этими запросами, выражать их в соответствующих формах. Для выражения своих идей художник должен находиться на высоком уровне современного образования и владеть техникой своего ремесла, так как без техники он не сможет выразить никакой идеи.

Школа ставит своей задачей поднятие художественной культуры в среде учащихся через ознакомление их с великими памятниками искусства и вооружение их современной техникой в искусстве. Создать новое, стоящее на высоте современных требований искусство можно, лишь осознав достижения прошлых веков. Художник должен пропитаться художественной культурой прошлого, чтобы обогатить свой язык для выражения современных идей.

¹ Шебуев Н.Г. Молодые силы // Русское слово. 1902, 9 декабря. № 349. С. 3.

Отказаться от наследия, добытого веками, нельзя»¹. Верность и жизненность этих тезисов подтверждают слова воспитанников, которые обучались в Училище уже в первое десятилетие XX века. Так, Б. Иогансон рассказывал о своем поступлении в 1913 году и дальнейших годах обучения: «...педагогический состав Училища объединяет лучшие художественные силы той поры. Нашими учителями были Касаткин, Архипов, Пастернак, А. Корин, Малютин, К. Коровин, А. Васнецов и др. Широта и разнообразие талантов этих замечательных художников, их необычайное умение чутко и внимательно относиться к своеобразной личной одаренности каждого из нас, учеников, способствовали не только высокой академической выучке, но и создавали благоприятные условия для самостоятельного развития, для творческого самоопределения. Они учили нас не только мастерству, но и умению понять и выразить самих себя, свои склонности дарования, найти и воплотить те возможности в искусстве, которые открывают художнику его собственный неповторимый творческий путь»².

Училище не отступало от традиций национальной школы, беря все лучшее, что было создано предшествующими поколениями. Преподавание основ мастерства было одной из главных задач в воспитании молодых художников, требования к которым предъявлялись самые строгие. В первую очередь, особое внимание отводилось изучению рисунка и знанию законов построения композиции. В дальнейшем, как показала практика, этих знаний будет не хватать следующим поколениям живописцев. Так, например, один из крупнейших художников-реалистов второй половины XX века Г.М. Коржев-Чувелев отмечал, что в современной ему высшей художественной школе существовал пробел именно в системе обучения студентов навыкам построения жанровой картины и отсутствие этих знаний очень мешало ему впоследствии в работе. Для восполнения этих пробелов он обращался к творчеству своих

¹ Цит. по: Минченков Я.Д. Воспоминания о передвижниках. Л., 1964. С. 155.

² Цит. по: Яковлев Б.Н. К 75-летию Б.В. Иогансона // Художник, 1968. № 8.

предшественников, изучал наследие классиков, подолгу штудирова картины русских художников второй половины XIX – начала XX века¹.

Запросы и профессиональные требования к студентам в Училище не ограничивались копированием античных образцов, а сопровождались вполне лояльным отношением к проявлениям творческой свободы и индивидуальности у учеников. В статье, подготовленной А. Какосьяном к 90-летию М.С. Сарьяна, автор приводит такие воспоминания мэтра: «Наши наставники пристально следили, чтобы мы не были захвачены каким бы то ни было влиянием, течением, направлением, <...> т.е. они воспитывали в нас самостоятельность мышления, своеобразие видения окружающей жизни и природы, короче, все то, что принято именовать художественной индивидуальностью»². Эту особенность Московского Училища живописи, ваяния и зодчества подкрепляет еще и то обстоятельство, что дальнейший путь молодые художники выбирали сами, имея возможность примкнуть к любому художественному объединению и направлению. Преподаватель Училища К.Н. Горский писал в докладной записке в 1894 году: «Выпустивши ученика из нашего училища в жизнь с тем запасом знаний, который я от него обязательно требую, нельзя бояться за его будущее, к какому бы направлению он ни примкнул, хотя бы он стал крайним импрессионистом; его талант плюс его знания всегда будут удерживать его на известной высоте, тогда как без этих знаний у него не будет твердой почвы под ногами»³. Прекрасным доказательством данному тезису может служить простое перечисление объединений, организаторами и участниками которых были выпускники и студенты МУЖВЗ. Помимо Товарищества передвижных художественных выставок, Московского Товарищества художников и «Союза русских художников», имевших сходные мировоззренческие позиции и взгляды на дальнейшее развитие искусства, перечень альтернативных направлений был представлен: «Бубновым валетом», «Ослиным хвостом» (М.Ф. Ларионов и Н.С. Гончарова), «Алой» и «Голубой розой» (Н.Н. Сапунов, С.Ю. Судейкин,

¹ Из беседы корреспондента с Г.М. Коржевым-Чувелевым, записанной для видеофильма к монографической выставке художника в Государственной Третьяковской галерее. М., 2016.

² Какосян А. К 90-летию художника М.С. Сарьяна. 1970.

³ Цит. по: Дмитриева Н.А. Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. С. 139–140.

М.С. Сарьян, П.В. Кузнецов, П.С. Уткин), «Миром искусства» (Д.И. Митрохин, А.Я. Головин) и даже крайне левыми футуристами (Д.Д. Бурлюк).

В этом смысле интересна цитата А.Н. Бенуа, который в своих воспоминаниях о возникновении «Мира искусства» писал: «Нас инстинктивно тянуло уйти от отсталости российской художественной жизни, избавиться от нашего провинциализма и приблизиться к культурному Западу, к чисто художественным исканиям иностранных школ, подальше от литературщины, от тенденциозности передвижников, подальше от беспомощного дилетантизма квази новаторов, подальше от нашего упадочного академизма. <...> Мое длительное пребывание в Париже начиная с 1896 года помогло усвоить учение импрессионистов, постичь прелесть Дега, красоту Делакруа, Коро, Домье, Курбе. <...> Но до моего переезда в Париж мои личные понятия о современном искусстве Запада зиждились исключительно на книгах Мутера (1893) и понаслышке»¹. Таким образом, А.Н. Бенуа утверждает, что он познакомился с западными художественными течениями в 1896 году, находясь в Париже, тогда как учащиеся МУЖВЗ уже в конце 1880-х годов не только знали западное искусство, но и активно использовали в своих произведениях новые технические и художественные приемы для решения своих творческих задач. За эти взгляды, лишенные косных рамок и условностей, Училище неоднократно критиковалось в разные годы своего существования. В советском искусствознании его обвиняли в «либерализме», в насаждении «модернизма» и «импрессионизма». Однако все эти эксперименты и технические живописные новшества, безусловно, обогащая палитру, служили для художника лишь средством выражения главной задачи его творчества, о чем ни студенты, ни преподаватели Училища никогда не забывали.

Исторически сложилось так, что русское искусство нуждается в содержании, ему недостаточно «чисто художественных исканий», оно всегда в поиске Высшего Смысла. Стремясь к синтезу эстетического начала с нравственным и духовным, оно просто не может замыкаться на решении исключительно художественных задач. В этом заключается основное отличие

¹ Бенуа А.Н. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928. С. 53.

русского искусства, его своеобразие и неперенное достоинство. Подтверждением этому могут служить слова Н.Н. Дубовского: «В искусстве много сторон, и чисто красочные разрешения нам тоже нужны, но что дороже: внешний лоск, который завтра же будет побит еще более нарядной живописью, или внутреннее, духовное содержание вещи, которое навсегда останется ценным. Форма есть средство для воплощения идеи, а не главная цель»¹.

С середины XIX века, набирая силу в 1860-е и 1870-е, подождая к своему пику в 1880-е и 1890-е годы, Московское Училище живописи, ваяния и зодчества становится настоящим явлением художественной и общественной жизни не только Москвы, но и России. Образовавшись из частной инициативы в лоне древней столицы, Училище смогло вырасти в передовой общенациональный образовательный центр, притягивающий к себе как магнитом лучшие художественные силы со всей страны. Многие десятилетия оно копило опыт педагогической, методической, административной, финансовой работы, бережно сохраняя дружественную атмосферу творческого братства, самым что ни на есть благотворным образом влиявшую на профессиональный и личностный рост художников. Все это позволило стать Училищу наравне с Академией художеств вторым учебным учреждением, в котором, в отличие от первого, никогда не переставало биться живое сердце художественной жизни. Свою оценку Училищу как явлению дал Л.О. Пастернак, преподававший там на рубеже XIX–XX веков: «На основании собственного опыта и знакомства с западными аналогичными художественными учреждениями (а я осматривал разные школы на Западе, о наших и говорить нечего) могу искренне и смело сказать, что наше Училище живописи, ваяния и зодчества было лучшим и, в своем роде, *единственным* художественным училищем – как по разнообразию и свободе художественного образования и преподавания, так и по исключительному составу выдающихся преподавателей-художников и отсутствию казенщины, которая обычно служит тормозом в деле

¹ Н.Н. Дубовской. Творческое наследие мастера русского пейзажа в фондах Музея истории донского казачества / Сост. В.В. Науменко. Новочеркасск, 2007. С. 12.

художественного развития и обучения»¹. И здесь же автор мемуаров восклицает: «Если еще жить буду и смогу иметь под рукой материал исторический, я очень хотел бы написать "Историю Училища". Особенно за время 1894–1920»². Подобное желание представляется крайне необходимым, как же жаль, что превосходному художнику, графику и педагогу Л.О. Пастернаку так и не удалось его осуществить.

К сожалению, такое поступательное развитие имело место до 1917 года – времени, когда история Училища оборвалась навсегда. Здесь хочется привести слова Н.А. Касаткина, написанные как заклинание на обложке его рабочей тетради и как принцип, по которому жили многие художники-преподаватели в это непростое время: «Мир человеческий полон зла, требующего удаления, полон тяжестей, которые некому нести! Ищи знания ради того блага, которое ты можешь сделать другим»³.

События первой трети XX столетия, определив судьбу всей страны, сделали невозможным существование в новых исторических реалиях не только набравшего полноту и силу русского реалистического искусства, но и самого Московского Училища живописи, ваяния и зодчества как неотъемлемой его составляющей. После революции МУЖВЗ было расформировано, а вместо него в 1918 году уже новой властью были созданы Государственные свободные художественные курсы, которые имели уже мало общего со старым учебным заведением.

Наряду с Московским Училищем живописи, ваяния и зодчества, развивая художественно-промышленное направление, существовало Строгановское училище, которое во второй половины XIX – начале XX века было одним из главных образовательных центров Москвы. С момента учреждения в 1825 году Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам (с 1844 по 1860 год – Второй рисовальной школы, с 1860 по 1873 – Строгановского училища технического рисования, с 1873 по 1901 – Строгановского Центрального

¹ Пастернак Л.О. Записи разных лет. С. 56.

² Там же.

³ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 96. Ед. хр. 260. Н.А. Касаткин. Тетрадь с записями.

училища технического рисования, а с 1901 по 1918 год – Императорского Строгановского Центрального художественно-промышленного училища¹⁾ оно продолжало в полной мере держать статус первого демократического учебного заведения, куда принимались все желающие, без деления на сословия. Этот краеугольный принцип был заложен еще его основателем графом С.Г. Строгановым, для которого одним из приоритетных направлений его филантропической деятельности была не только просветительская работа, но и изучение, сохранение и популяризация национального искусства, что в те времена было почти редкостью. Сергей Григорьевич «ориентировался на ценности прошлого, которые, по его мнению, должны были превратиться в источник возрождения нравственных начал общества»²⁾. Именно поэтому в Училище всегда столь большое внимание уделялось изучению этнографического и археологического материала непосредственно на подлинных памятниках истории и культуры. Принимая во внимание, что граф Строганов, государственный деятель, энтузиаст, ученый и меценат, с 1859 года был еще и первым председателем Императорской Археологической комиссии, это совсем не кажется удивительным. «Педагоги и ученики Строгановского училища проводили огромную работу по изучению художественного наследия Древней Руси. Ими были выполнены слепки-копии с уникального белокаменного декора храмов Владимиро-Суздальских земель XII–XIII веков, копии с барельефов древних ворот Софии Новгородской, копии с древнейших рукописей. В общей сложности в период с 1862 по 1867 год было создано около 1000 образцов, демонстрировавшихся на выставках в Москве и Петербурге; а на Всемирной выставке в Париже в 1867 году Строгановское училище получило серебряную медаль»³⁾. Помимо этого Сергей Григорьевич выделял средства и на реставрацию древних архитектурных памятников, например Дмитриевского собора во Владимире.

¹ *Исаев П.Н.* Строгановка. 1825–1918. Биографический словарь. В 2-х т. Т. 1. Приложение 1: 1.1 Названия Строгановского училища в разные годы его существования. М., 2004.

² Строгановы. Меценаты и коллекционеры. Каталог выставки. СПб., 2003. С. 42–43.

³ URL: <https://www.mghpu.ru/history> (дата обращения 17.08.2018).

Он раньше всех смог оценить истинное значение древнерусской живописи, что способствовало появлению в строгановском дворце «одной из первых в России коллекций иконописи и целого раздела древностей. При Сергее Григорьевиче Строгановское собрание приобрело поистине музейное значение»¹. Именно благодаря страстной увлеченности графа древнерусским искусством в частности и подлинной любви к отечественному культурному наследию в целом одной из главных задач при создании Строгановской художественной школы был поиск национального стиля в декоративно-прикладном искусстве и возрождение старинной иконы².

В этой связи нельзя не обратить внимания на роль, которую сыграла великая княгиня Елизавета Федоровна в истории Императорского Строгановского училища, ставшая в 1901 году его попечительницей. Ее деятельность на этом поприще была крайне многообразна и затрагивала разные сферы жизни учреждения: от устройства художественных выставок и материальной поддержки молодых талантливых воспитанников до пополнения коллекции учебного музея экспонатами, формирования библиотек, помощи его студентам и преподавателям в получении общественных заказов и многого другого³. Однако наиболее значимым вкладом великой княгини стало появление по ее инициативе собственной иконописной мастерской в стенах Училища. Это событие «можно расценивать как образовательную реформу, обратившуюся к истокам национальной культуры, <...> как настоящий прорыв в истории отечественного художественного образования: ни в одном другом учебном заведении в Российской империи не изучали и не коллекционировали древнерусское искусство так, как это делали в Строгановке»⁴. Своей благородной созидательной деятельностью великая княгиня Елизавета Федоровна словно продолжала традиции, заложенные в фундамент Училища

¹ Строгановы. Меценаты и коллекционеры. Каталог выставки. СПб., 2003. С. 96.

² Там же. С. 44.

³ *Гаврилин К.Н.* Великая княгиня Елизавета Федоровна – попечительница Императорского Строгановского училища // Материалы Международной научной конференции «Пространство, Движение, Свет в искусстве христианского мира от античности до современности. Изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда». М., 2019. С. 28–29.

⁴ Там же. С. 29–30.

его основателем графом С.Г. Строгановым, уже на новом этапе развития в начале XX века.

Как упоминалось выше, с конца XIX века в Строгановском училище велась насыщенная экспозиционная деятельность. Ученические выставки, на которых демонстрировались профессиональные достижения студентов, активно поддерживала покровительница училища великая княгиня Елизавета Федоровна, покупая произведения молодых воспитанников. Помимо молодежных проводились и многочисленные вернисажи сторонних экспонентов. В 1897 и 1899 годах прошли выставки по итогам ежемесячных ученических конкурсов и «Рождественская» с работами учеников Строгановского училища, в 1900 году были устроены выставки картин В.В. Верещагина и произведений из частного собрания Т.В. Кибальчич, в 1901 году – керамических изделий и художественных произведений старины в пользу детского приюта Елизаветинского благотворительного общества¹ и другие. Среди наиболее значимых и резонансных в художественной жизни Москвы того периода были вернисажи группы «36-ти художников», а впоследствии «Союза русских художников». Объединение под названием «Выставки 36-ти художников» было организовано в 1901 году. Вот как об образовании этой группы вспоминал один из ее основателей, художник и многолетний преподаватель Строгановского училища С.А. Виноградов: «Этой мыслью (об устройстве выставок в Москве, подобных тем, что делал С.П. Дягилев в Петербурге. – *Н.К.*) я поделился с близкими мне славными художниками и встретил готовность действовать для осуществления выставки. Первым был Константин Коровин и еще Переплетчиков. Это мы и есть инициаторы первой "Выставки работ 36-ти художников". Довольно скоро образовалась славная группа художников. В нее вошли все талантливые и свежие, еще молодые, ищущие, противники рутины, горящие истинной любовью к искусству. Вот эта группа: Архипов, Браз, Бакст, Бенуа Александр, Аладжалов, Иванов, Васнецов Аполлинарий, Виноградов, Нестеров, Коровин Константин, Коровин Сергей,

¹ *Исаев П.Н.* Строгановка. 1825—1918. Биографический словарь. В 2-х т. Т. 1. С. 186.

Лансере Е., Малютин, Малявин, Мамонтов Михаил, Врубель, Серов, Сомов, Степанов, Остроухов, Клодт Николай, Пастернак, Переплетчиков, Досекин, Боткин Михаил (из Парижа), Рылов, Дурнов, Щербов, Первухин, Рябушкин, Ционглинский, Головин, Рерих, Остроумова, князь Паоло Трубецкой, Якунчикова. <...> Выставку "36-ти" под свое покровительство взяла великая княгиня Елизавета Федоровна. 26 декабря 1901 года выставка открылась в Строгановском художественном училище на Рождественке. <...> Выставка получилась замечательная, <...> и сразу она сделалась популярной и любимой в Москве»¹. В общей сложности на ней было экспонировано 162 произведения живописи, графики, скульптуры, предметов театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства. Почти за полтора месяца (с 28 декабря 1901 по 3 февраля 1902) выставку посетило около 10 000 человек². Вторая выставка работ «36-ти художников», проходившая с 27 декабря 1902 года по 2 февраля 1903 года, также была организована в залах Строгановского училища. Здесь 28 участников показали уже 208 произведений искусства, просмотром которых насладились 8 000 человек³.

В 1903 году художники, входившие в состав «36-ти», а также некоторые, к ним примкнувшие, решили организовать новое творческое объединение – «Союз русских художников», скрепив свое намерение принятием официального устава. Первые пять столь важных выставок (за исключением второй 1905 года⁴) прошли также в гостеприимном здании Строгановского училища на Рождественке, перестроенном в 1892 году архитектором С.У. Соловьевым специально для нужд этого художественно-промышленного учебного заведения. С каждой выставкой неизменно возрастало количество демонстрируемых произведений, а общее число посетителей за эти годы превысило 45 000 человек.

¹ Виноградов Сергей. Пржежня Москва. Воспоминания. Рига, 2001. С. 196–198.

² См.: Лапшин В.П. Союз русских художников. Л., 1974. С. 215.

³ Там же. С. 216–217.

⁴ Ввиду вовлеченности студентов Строгановского училища в события 1905 года и невозможности проведения там очередной выставки она была открыта в помещении страхового общества «Якорь» на углу Столешникова переулка и улицы Петровка. См.: Лапшин В.П. Союз русских художников. С. 219.

Связь Строгановского училища с главными событиями культурной жизни Москвы совсем не случайна. С конца XIX века педагогический коллектив Училища пополняется высококлассными художниками, скульпторами и архитекторами, часть из которых одновременно преподавала в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества. Однако до сих пор тема, связанная с работой многих из них в качестве преподавателей в Строгановском училище, остается малоизученной. А между тем, такие художники, как С.В. Иванов, М.Х. Аладжалов, С.А. Виноградов, К.К. Первухин и другие, оставили заметный след в его жизни в начале XX века. В отечественной искусствоведческой литературе, посвященной как творчеству самих мастеров, так и истории Строгановской школы, данный вопрос освещается лишь пунктирно. Наиболее значимыми являются: двухтомный справочник П.Н. Исаева «Строгановка. 1825–1918. Биографический словарь»¹, в котором, помимо прочего, можно найти сведения о всех студентах и преподавателях данного учебного заведения за более чем девятистолетний период его существования; монография Е.Н. Шульгиной и И.А. Прониной «История Строгановского училища. 1825–1918»², где авторы не забыли упомянуть о роли художников-передвижников, говоря о выдающихся людях и значимых событиях в жизни Училища в дореволюционный период; а также сборник статей, посвященный его легендарному директору Н.В. Глобе, «Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище» под редакцией Т.Л. Астраханцевой, вышедший в 2012 году.

Такой процесс «движения кадров» создавал своего рода единое профессиональное сообщество, благотворную среду, в которой люди, знания, да и творческие идеи, свободно перемещаясь, обогащали друг друга. Большинство мастеров, участвовавших в этом процессе, входя в состав ведущих художественных объединений – Товарищества передвижных художественных выставок, «Союза русских художников», Московского Товарищества художников, – олицетворяли собой лучшие силы русской реалистической

¹ Исаев П.Н. Строгановка. 1825–1918. Биографический словарь. В 2-х т. Т. 1. М., 2004.

² Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. 1825–1918. М., 2002.

школы, главной задачей которой всегда было обращение к национальным традициям в искусстве, что так близко принципам самого Строгановского училища.

В конце 1880-х и в 1890-е годы одними из первых пришли в классы преподававшие вместе А.Е. Архипов и К.А. Коровин, а с 1899 по 1906 год – С.В. Иванов, который совместно с С.А. Виноградовым, проработавшим с 1897 по 1912 год, вел курс рисунка. В 1900 году оба художника стали членами Учебного комитета Училища. М.Х. Аладжалов начал свою преподавательскую деятельность в 1902 году, так же как и К.К. Первухин, который почти пятнадцать лет руководил фигурным и натурным классами. Художники-преподаватели столь высокого профессионального мастерства с их знаниями и опытом были настоящим сокровищем для Училища, хотя и требования к учащимся они предъявляли соответствующие. «Именно такого рода педагоги, как С.В. Иванов, К.К. Первухин, Д.А. Щербиновский, прошедшие реалистическую школу, требовали от учеников наблюдательности, серьезного изучения натуры, точности в передаче пропорций, боролись с аморфностью формы и случайностью линий»¹.

Не только знаниями делились со своими воспитанниками преподаватели, они играли знаковую роль еще и в личных судьбах некоторых студентов. Так, интересная история при поступлении в Строгановское училище произошла с известным впоследствии скульптором С.Д. Эрзей (Нефедовым), появление которого в стенах Училища стало возможным как раз благодаря участливости одного из педагогов, а именно С.В. Иванова². Когда Нефедова отказался принять в Училище в силу возраста директор Н.В. Глоба, слышавший этот разговор С.В. Иванов предложил молодому человеку пойти обучаться рисованию в вечерних классах, где сам же и преподавал. С этого момента началось знакомство будущего скульптора со Строгановским училищем, студентом дневного отделения которого он уже вскоре стал. Однако на первых

¹ Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. 1825—1918. С. 181

² См.: Ключева И.В. Строгановское училище и его педагоги в творческой биографии Степана Эрзи // Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище. Сборник статей / Ред. Т.Л. Астраханцева. М., 2012. С. 385.

порах талантливого художника поддерживали, анонимно оплачивая его вечерние занятия, как считают некоторые исследователи, именно С.В. Иванов и Н.А. Касаткин, с которым Эрьзя в дальнейшем очень сдружился.

В начале нового столетия в педагогический состав входит целая плеяда известных живописцев, многие из которых на долгие годы связали свою профессиональную жизнь со Строгановским училищем. В разные годы его преподавателями в частном порядке и на постоянной основе становились А.М. Корин и В.Н. Бакшеев, К.Н. Горский и В.Н. Домогацкий, В.А. Симов и другие. Почетным членом совета Строгановского училища был В.М. Васнецов. С.С. Голоушев сыграл огромную роль в создании знаменитой графической мастерской, в которой по его приглашению работали В.А. Серов, В.В. Переплетчиков, Л.О. Пастернак, А.М. Васнецов и другие. Здесь «Серов сделал на камне портрет Леонида Андреева, Пастернак "Графиню Софью Андреевну Толстую с детьми", Переплетчиков – интересный "Северный пейзаж", Васнецов – один из мотивов Старой Москвы»¹. Вообще за годы пребывания в Строгановском училище творческая деятельность самих художников была необычайно активна. Так, например, в конце 1880-х – 1890-е годы А.Е. Архипов создает свои известнейшие картины: «По реке Оке» (1889), «Радоница» (1892), «Деревенский иконописец» (1889), а К.А. Коровин полные лирического чувства и гармонии «В лодке» и «За чайным столом» (1888), «Осенью. Девушка в саду» (1891) и «В мастерской художника» (1892–1894). Уже в начале XX века, подпитываясь живительной творческой атмосферой Строгановки, новые темы из средневековой русской истории находит для своих полотен С.В. Иванов: «Приезд иностранцев в Москву XVII столетия» (1901), «Царь. XVI век» (1902), «Поход москвитян. XVI век» (1903). Всегда источающие солнечный свет образы русской природы в период ее пробуждения и интерьеры С.А. Виноградова: «Пристань. Архангельск» (1903), «В доме» (1910), «Весна» (1911). Такие характерные пейзажи М.Х. Аладжалова, свободные по манере и полные искренней любви к родной земле: «После заката» (1908), «Деревня летом»

¹ Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. 1825–1918. С. 214.

(1908–1914), «На погосте» (1912), «Черная речка» (1916), «Деревня зимой» (1910-е). Думается, что эти черты своего искусства он с мастерством мог передавать студентам-строгановцам на уроках. Так же как и К.К. Первухин, который всегда «развивал у учащихся творческое восприятие вещей, а не механическое копирование натуры»¹. По воспоминаниям учеников, он был «человеком большой душевной теплоты»², которой дышат и его работы: «Парусник» (1908), «Площадь Св. Марка» (1912) и другие. Некоторое время в начале 1900-х на службе в Строгановском училище состояли А.М. Корин и В.Н. Бакшеев. Находясь в расцвете творческих сил, своими талантом и опытом они, безусловно, обогатили преподавательский состав школы. А.М. Корин много и плодотворно работает в этот период. Так, им написаны жанровые картины: «Увлекательное чтение» и «Старуха у окна» (обе – 1900), «Цыганский табор» (1902), пейзажи «Ранняя весна» (1900), «Скамья. Сирень» (1902) и другие. В.Н. Бакшеев, признанный мэтр пейзажного жанра, создает проникновенные по настроению и выразительные «Зимний пейзаж», «Осень. Прощальные лучи» (1915), «Осенние лучи» (1916) и другие.

Говоря об известных и даже знаковых личностях в истории Строгановского училища, нельзя не отметить Николая Николаевича Соболева – историка искусства, профессора, корифея и одного из основоположников отечественной науки о декоративно-прикладном искусстве. До революции он обучался в стенах Училища, потом преподавал здесь же. Примечательно, что в длинной и насыщенной творческой биографии ученого было и участие в качестве экспонента в XLVI выставке Товарищества передвижных художественных выставок в 1917 году. Надо сказать, что рисунки, сделанные Н.Н. Соболевым с уникальных памятников древнерусского искусства – братин, ковшей, подносов, шкатулок, – до сих пор украшают стены Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства при МГХПА им. С.Г. Строганова.

Такому расцвету на рубеже веков Строгановское училище обязано в огромной мере Н.В. Глобе, который был не только директором училища более

¹ Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. 1825–1918. С. 178.

² Там же.

двадцати лет (с 1896 по 1917), но и создателем целостной системы профессионального образования в области декоративного искусства и художественной промышленности, что способствовало признанию Строгановского училища в качестве главного художественно-промышленного учебного заведения в России. «Именно Глоба, как писали современники, с его бешеной энергией и стальной волей, поднял Строгановское училище до уровня мирового признания и собрал в нем весь цвет русского искусства. Ему Строгановское Императорское училище обязано на рубеже XIX– XX вв. и своим существованием как таковым, и своим взлетом»¹.

Фигура Н.В. Глобы в истории Строгановского училища уникальная и знаковая. И не только благодаря его таланту организатора и руководителя. Стать передовым учебным заведением в области художественного образования в части подготовки кадров для промышленности и народного промысла Училищу помогли также и личные качества Н.В. Глобы, который сам, будучи дипломированным художником, не только прекрасно чувствовал и понимал все аспекты и тонкости профессии, но и владел многими художественными ремеслами. Предметом его интереса всегда были народное творчество, декоративно-прикладное искусство, в особенности керамика. Как отмечает Т.Л. Астраханцева: «При Глобе училище начинает готовить не просто художников "вольного творчества", но именно специалистов для отечественной художественной промышленности, основываясь на все большем укреплении идеи о необходимости широкого развития художественного промышленного образования во всех слоях населения»². Вот только некоторые нововведения, которые были внедрены в систему образования в это время: создаются новые учебно-производственные мастерские, организуются ежегодные всероссийские конкурсы рисунков, ежемесячные внутренние студенческие конкурсы, призванные материально помочь учащимся, ежегодные ученические выставки, расширяется образовательная программа, в которой теперь вплотную

¹ *Астраханцева Т.Л.* Н.В. Глоба – выдающийся деятель художественно-промышленного образования в России и в эмиграции. Возвращение на родину // Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище. Сборник статей. С. 22.

² Там же. С. 25.

преподают теоретический и практический курсы, появляются заграничные командировки с целью повышения профессионального мастерства для учащихся, также проводятся массовые экскурсионные поездки по городам Российской империи для изучения древнерусского наследия.

Еще одним значимым детищем Н.В. Глобы стал Художественно-промышленный музей Александра II при Строгановском училище. Так как учебный процесс был тесно связан с музеем, Николай Васильевич не жалел ни сил, ни средств на его развитие и пополнение. Многие экспонаты для музея Глоба лично привозил из заграничных и российских командировок, что-то приобреталось за счет меценатов, которых директор активно привлекал. Так, к началу XX века музей состоял из десяти залов, в каждом была представлена отдельная эпоха в истории мирового искусства. «Древнерусскому искусству, как наиболее полному и представляющему значительный интерес, отводилось три зала, в которых демонстрировалось почти все, что особенно характерно для старинной русской художественной промышленности. Это и образцы деревянной утвари, резного дела, гончарные изделия, медные кованые вещи, серебряные и эмалевые изделия, коллекция стекла, образцы русских шелковых тканей, вышивки, кружева, костюмов.

Один из залов был посвящен античному искусству, в котором экспонировались не только гипсовые и бронзовые копии со скульптурных оригиналов, но и подлинные произведения древнегреческого искусства. По одному залу отводилось для искусства средневековой Европы, искусства итальянского Возрождения, французских стилей и восточного искусства. В одном из залов экспонировались образцы современного промышленного искусства: ткани, майолика, фарфор, изделия из стекла, отличающиеся высоким художественным уровнем и представляющие большую историческую ценность»¹. К 1917 году коллекция насчитывала более восьми тысяч единиц, а сам музей был одним из богатейших собраний, доступных широкой публике.

¹ *Зиновьева М.М.* Деятельность Н.В. Глобы на посту директора Художественно-промышленного музея Александра II при Строгановском училище // Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище. Сборник статей. С. 76–77.

Делая акцент лишь на некоторых аспектах активной профессиональной деятельности Н.В. Глобы, с уверенностью можно констатировать, что в период «глобовского» более чем двадцатилетнего руководства Строгановское училище стало «лучшим российским учебным заведением с великолепной постановкой художественного образования, с широким пониманием художественно-промышленных задач и занятиями декоративным искусством»¹.

Особого внимания заслуживают усилия Н.В. Глобы в части пополнения преподавательского состава Строгановского училища самыми передовыми кадрами современной художественной элиты. Здесь необходимо отметить широту взглядов и прогрессивность творческого мышления директора, который смог собрать лучших представителей разных направлений и течений: М. Врубеля и Ф. Шехтеля, Л. Кекушева и Л. Браиловского, С. Новаковского и И. Жолтовского, С. Иванова и С. Виноградова, К. Коровина и А. Архипова, К. Первухина и М. Аладжалова, Н. Андреева и В. Домогацкого, обеспечив тем самым уже в стенах школы многообразие художественной жизни, которое было характерно для всего русского искусства рубежа веков.

Выводы

Таким образом, в описываемое время в Москве, наряду с существовавшей Императорской Академией художеств в Петербурге, появляются передовые учебные центры, отвечающие всем требованиям новой эпохи. Московское Училище живописи, ваяния и зодчества, являясь примером образовательного учреждения нового типа, не только сыграло решающую роль в становлении московской школы живописи, но и стало активным участником формирования целой культурной среды российского общества рубежа веков. Прогрессивность Училища заключалась в особом подходе к работе с учащимися, в новаторских методах педагогической системы. С одной стороны, оно переняло от Академии художеств лучшие традиции классического европейского художественного образования, с другой – не отрицало и национальных особенностей отечественного искусства, было восприимчиво к новейшим течениям в

¹ Астраханцева Т.Л. Н.В. Глоба – выдающийся деятель художественно-промышленного образования в России и в эмиграции. Возвращение на родину // Академик Императорской Академии художеств Н.В. Глоба и Строгановское училище. Сборник статей. С. 25.

живописи. Обладая огромным созидательным потенциалом, оно требовало от своих воспитанников высочайшего профессионального мастерства и в то же время предоставляло им возможность для творческого самовыражения, свободного проявления индивидуальных талантов, о чем не раз писали в своих воспоминаниях художники – бывшие ученики и педагоги Училища. С конца XIX века многие из них стали преподавать и в стенах Строгановского училища, тем самым создавая своего рода единое профессиональное сообщество, в котором люди, знания, да и идеи, свободно перемещаясь, обогащали друг друга.

2.4 Значение общественной деятельности поздних передвижников на рубеже веков

«Искусство в конце концов есть достояние всех к совершенству самого человека»¹.

Н.Н. Ге

Изучая деятельность Товарищества передвижных художественных выставок и близких ему по духу художников на рубеже XIX и XX столетий, нередко сталкиваешься с несправедливой и, что самое главное, несоответствующей действительности оценкой их значения для истории русского искусства. Только всесторонний, внимательный, лишенный идеологических рамок и принятых годами стереотипов анализ событий общественной и художественной жизни России конца XIX – начала XX века поможет определить истинную роль деятельности художников реалистического направления в эту знаковую для всей русской культуры эпоху.

Одним из ключевых событий художественной жизни России 90-х годов XIX века стала передача в 1892 году П.М. Третьяковым в дар городу Москве своей коллекции произведений русского искусства. В том, как это мероприятие было воспринято обществом и какое имело значение, можно обнаружить расширяющийся интерес как к искусству вообще, так и к национальному художественному творчеству особенно. Нужно отметить, что одной из причин,

¹Цит. по: *Михеев В.М.* Труды Первого съезда русских художников и любителей художеств, созванного по поводу дарования галереи П. и С. Третьяковых городу Москве. М., 2014. С. 217–218.

побудивших Третьякова превратить свое собрание в национальный музей, было желание сделать наследие передвижников живым участником обострившейся борьбы художественных направлений в русском искусстве¹.

В письмах и приветственных адресах, направленных П.М. Третьякову, русские художники и деятели искусства высоко оценивали его патриотический поступок². Важное общественное значение передачи в дар Москве галереи П.М. и С.М. Третьяковых было подчеркнуто тем, что в его честь 23 апреля 1894 года в здании Исторического музея Московским обществом любителей художеств был созван Первый съезд русских художников и любителей художеств³. Сама идея такого съезда, объединяющего художников, любителей художеств, а также всех сопричастных отечественному искусству в единое сообщество, была высказана еще И.Н. Крамским в 1882 году. Тогда он выработал программу будущего мероприятия, «обнимающую самые насущные вопросы развития родного искусства», которую удалось осуществить, к сожалению, лишь после его смерти.

Это поистине грандиозное событие готовилось тщательно и кропотливо. В своей речи, произнесенной на открытии, председатель съезда К.М. Быковский сказал: «Впервые русские художники и любители художеств собрались воедино, одушевленные общим интересом – интересом к искусству. Наш съезд прежде всего – светлый, радостный праздник в память безпримерного события, создания Третьяковской художественной галереи, которая ныне стала русской общественной национальною галереей. Страна, в которой могло создаться подобное художественное собрание, не может быть чужда интересам искусства. Там же, где существуют художественные интересы, они направляют к себе не только чувства, но и мысль, создают потребность обмена мысли, стремление к

¹ См.: *Стернин Г.Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. Исследования и очерки (Серия: Библиотека искусствознания). С. 63.

² Так, например, В.В. Стасов писал: «...чего не делают большие общественные учреждения, то поднял на плечи частный человек – и выполняет со страстью, с жаром, с увлечением, и – что всего удивительнее – с толком. В его коллекции, говорят, нет картин слабых, плохих, но чтобы разбираться таким образом, нужны вкус, знание. Сверх того, никто столько не хлопотал и не заботился о личности и нуждах русских художников, как г. Третьяков» (*Стасов В.В.* Передвижная выставка 1871 года // *Стасов В.В.* Избранные сочинения. В 3-х т. Т.1. С. 52).

³ См.: *Корина Н.Д.* «Искусство есть достояние всех». Общественная деятельность поздних передвижников конца XIX – начала XX века // *Родина*, 2015. № 815 (8). С. 102–106.

духовному общению. <...> Когда, год тому назад, под впечатлением величаваго в простоте своей события передачи городу Москве галлерей бр. Третьяковых, совершившагося в присутствии Государя Императора, Московское общество любителей художеств постановило чествовать память этого события, то явилась мысль ознаменовать его первым съездом русских художников и любителей художеств. <...> Ныне Московское общество любителей художеств с полным сознанием трудности задачи, но с глубокой верой в жизненную силу идеи съезда решило предпринять это дело»¹ (орфография сохранена. – *Н.К.*). И действительно, затраченные усилия не были напрасны: членам Комитета и Комиссии по организации съезда удалось объединить самые передовые силы отечественной культуры того времени. Так, своих депутатов послали более 30-ти общественных, научных и художественных учреждений, среди которых были Императорские Московский, Санкт-Петербургский, Казанский, Варшавский университеты, Русское Археологическое общество, Общество истории и древностей Российских, Общество поощрения художников, Московский публичный и Румянцевский музеи и многие другие. Всего же депутатов и членов, принявших участие в работе съезда, было более 600 человек. Почетным председателем был приглашен московский губернатор великий князь Сергей Александрович. Говоря о Совете съезда, на плечи которого, по сути, легла вся организационная работа, стоит отметить роль как уже признанных мэтров, входивших в его состав, таких как В.Е. Маковский, В.Д. Поленов, И.И. Левитан, К.А. Савицкий, А.А. Киселев, так и молодых художников-передвижников, только набиравших силу: А.Е. Архипов, А.М. Васнецов, Н.В. Досекин, Н.А. Касаткин, К.А. Коровин, А.М. Корин, С.В. Малютин, Л.О. Пастернак, В.В. Переплетчиков, В.А. Серов и многие другие. Участниками мероприятия из числа членов и экспонентов Товарищества были также: Н.К. Бодаревский, В.М. Васнецов, С.А. Виноградов, К.К. Костанди, Н.Д. Кузнецов, С.Д. Милорадович, Е.Д. Поленова, А.С. Степанов, Э.Я. Шанкс. Приветственное письмо из Парижа в адрес съезда направил И.Е. Репин.

¹ Положение о Первом съезде русских художников и любителей художеств в Москве в 1894 году. XVIII // *В.М. Михеев. Труды Первого съезда русских художников и любителей художеств, созданного по поводу дарования галлерей П. и С. Третьяковых городу Москве. М., 2014.*

Семья Третьяковых была представлена племянником Павла Михайловича, сыном его родного брата Сергея – Николаем. Незадолго до начала работы съезда П.М. Третьяков решил уехать из Первопрестольной, о чем сообщал в письме к В.В. Стасову: «В Москве на съезде <...> мы не увидимся, так как я на это время уеду из Москвы»¹. Однако не стоит искать в этом поступке скрытые конфликты или разногласия Третьякова с организаторами съезда. Причина, скорее всего, кроется в интровертном характере коллекционера, не любившего шумных мероприятий, да еще и таких, где именно на него было бы направлено всеобщее внимание².

За семь дней деятельности съезда было заслушано и обсуждено около 40 докладов, затрагивающих самые насущные и важные вопросы. Перед участниками мероприятия представала «цельная картина опыта живого обмена мыслей, сделанного впервые для разрешения теоретических и практических задач художественной деятельности, художественного образования и вообще эстетических вопросов»³. Вечером в день открытия состоялся художественный праздник⁴, включавший в себя несколько музыкальных сцен. Издателем Н.В. Новиковым было предложено съезду напечатать его дневник на страницах журнала «Артист». О своей тяжелой работе над «летописью» съезда Новиков сообщал в письме к И.И. Шишкину: «В середине этой суматохи открылся художественный съезд, который убил у меня опять-таки массу времени и... денег (я предложил съезду печ[атание] дневника, который Вы увидите в майской книге, каталогов и проч.). Приходилось работать и днем и ночью.

¹ Цит. по: *Ненарокова И.С.* Павел Третьяков и его галерея. С. 201.

² Там же. С. 200.

³ *Михеев В.М.* Труды Первого съезда русских художников и любителей художеств, созванного по поводу дарования галереи П. и С. Третьяковых городу Москве. Предисловие.

⁴ Основной мыслью этой концертной программы было желание воспроизвести ключевые вехи в истории искусства как мирового, так и отечественного. И.С. Ненарокова пишет: «Художественная часть съезда была подготовлена с душой, выдумкой и талантом. Закончилась она монологом, исполненным замечательной русской актрисой Марией Николаевной Ермоловой, выступившей в образе древнерусской царицы, что подчеркивало глубоко патриотическую, национальную идею съезда». Оформлено это грандиозное выступление под названием «Апофеоз» было декорациями, выполненными А.М. Коринным и П.И. Коровиным. Об особом значении, которое отводилось сценографии в этих «живых картинах», отдельно говорилось в протоколах: «Ввиду той существенной важности, которую должны иметь декорации живых картин, комитет обратился с приглашением к участию в писании декораций к известным художникам, любезно отозвавшимся на это приглашение». В числе художников, чьи работы украшали концертные номера, были К.А. Савицкий, Л.О. Пастернак, Н.А. Касаткин, К.А. Коровин, Н.В. Досекин и другие.

Кончился этот съезд ко всеобщему благополучию, началась работа по выпуску майской книги...»¹.

В связи с событием, которому был посвящен съезд, был поставлен вопрос об исторических традициях передвижничества, о его значении в истории русского искусства. «Особое впечатление на присутствующих произвела краткая приветственная речь Н.Н. Ге, прозвучавшая напутствием, торжественным завещанием уходящего поколения русских художников молодым деятелям искусства»². Устремляя свои мысли в прошлое, мастер вспоминал, как зарождалось Товарищество, с каким рвением и чувством отдавались этому делу художники ради всеобщего блага: «В это время случилось особое с нашим возлюбленным отечеством, <...> повеяло жизнью, все бросились на работу по всем отраслям, делали, что могли, для счастья своих собратьев и сограждан. В том числе и мы – небольшая группа людей, любивших искусство – искали друг друга, работали, сплотились, встречали неудачи, даже некоторое горе, но это нам не мешало. Мы продолжали свое дело, разносили это искусство, насколько могли, по всей России, сделали ту перемену во взглядах, в которую далее наши братья в области знания и жизни внесли новые взгляды, именно стали искать новые идеалы. Мы встретили с одной стороны участие, с другой – негодование, но это не мешало нам любить дело, и мы держались. Независимо от искусства мы почувствовали необходимость общества, общности и не столько для себя, хотя это было большое средство развития, но мы почувствовали это для тех младших братьев, которые шли за нами и которым негде было приютиться. Эта работа была сделана с большим самопожертвованием»³. Заканчивая свое выступление, Н.Н. Ге выразил емко и эмоционально главные идеи состоявшегося съезда, да, пожалуй, и задачи, которые стояли перед всем русским искусством в тот момент: «В настоящее время съехались с целой России люди, которые не только любят, которые

¹ Письмо Н.В. Новикова И.И. Шишкину (июнь 1894 г.). URL: <http://shishkin-art.ru/34/> (дата обращения 08.07.2015).

² *Стернин Г.Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. Исследования. Очерки. С. 63.

³ *Михеев В.М.* Труды Первого съезда русских художников и любителей художеств, созванного по поводу дарования галереи П. и С. Третьяковых городу Москве. С. 217–218.

участвуют, которые помогают и которые вместе с художниками пойдут и дальше работать на этом пути. Как старейший художник, как один оставшийся от тех, которые уже отошли, я со всею радостью, от чистого сердца приветствую тех инициаторов, которым пришло в голову сделать это безподобное общественное дело. Было время, когда люди жили одной школой и одной семьей (я помню это время); в настоящее время мы выросли: ни школа, ни семья нас не удовлетворяют. У нас есть общественные интересы, художнику интересно знать, что делает художник-ученый в своей области, что делает художник-гражданин в своей области, потому что искусство в конце концов есть достояние всех к совершенству самого человека»¹. Слова мэтра были встречены публикой «громом долго несмолкавших рукоплесканий»². Рукоплесканиями было также встречено и предложение председателя К.М. Быковского повторить съезд и продолжать постоянное общение художников в подобном формате.

В 1897 году Товарищество праздновало двадцатипятилетний юбилей своего существования. Выпущенный большой юбилейный альбом, в котором были представлены фототипии почти двухсот лучших картин участников передвижных выставок, иллюстрировал историю развития передвижничества в русском искусстве. Альбом предваряла вступительная статья, в которой давался краткий обзор деятельности Товарищества за двадцать пять лет, обильно снабженный цифрами и расчетами, подтверждающими положительную динамику развития объединения. Помимо финансовых итогов были подведены итоги и просветительской деятельности, являющейся приоритетной в делах Товарищества. С первых лет своего существования передвижники неизменно следовали главной цели – предоставлять возможность людям знакомиться с русским искусством, следить за его успехами и пробуждать к нему интерес. Именно осознание важности этой цели и преданное ей служение давало им мужество продолжать свою деятельность. В заключении статьи, авторы отдают

¹ Михеев В.М. Труды Первого съезда русских художников и любителей художеств, созванного по поводу дарования галереи П. и С. Третьяковых городу Москве. С. 217–218.

² Там же. С. 218.

долг ушедшим членам Товарищества и их значению в жизни объединения, а также формулируют скорее не закон, но напутствие, которым стоит руководствоваться молодому поколению в будущем, дабы дело Товарищества было живо: «Преклоняясь перед неизбежным, нам остается только, подобно им (зачинателям Товарищества. – *Н.К.*), служить делу, пока хватит сил, веря, что люди проходят, а дела остаются. И то скромное дело, которому мы служим, оставит свой след и поможет русскому искусству возвратиться на родную почву, выработать свой язык, свои приемы, свое мировоззрение, без которых всякие стремления к высокому, идеальному и прочее останутся упражнениями в живописи, лишенными серьезного значения»¹.

В марте 1898 года в Петербурге открылся музей, носящий имя императора Александра III. Экспонаты Русского музея Александра III разместились в Михайловском дворце. На собрании Академии художеств 27 января 1897 года выбиралась кандидатура хранителя Русского музея, которым вскоре стал художник-передвижник П.А. Брюллов. Наряду с превращением коллекции П.М. Третьякова в общедоступный музей русского искусства (одновременно с которым существовало множество других частных собраний, таких как галерея И.Е. Цветкова, переданная в дар городу в 1909 году, музей П.И. Щукина, галерея К.Т. Солдатенкова, вошедшая по завещанию владельца в 1901 году в состав Румянцевского музея, Бахрушинский музей и другие) открытие Русского музея свидетельствовало о все более расширяющемся общественном интересе как к русскому искусству в частности, так и к художественному творчеству в целом.

Еще одним знаковым событием культурной жизни тех лет стало создание в Москве Музея изящных искусств имени Александра III, который был торжественно открыт в 1912 году. На церемонии присутствовали император Николай II и вдовствующая императрица Мария Федоровна. Немалую роль в формировании коллекции этого музея сыграл П.М. Третьяков. Еще в 1893 году к нему обратился за материальной и моральной помощью И.В. Цветаев. «Идея

¹ Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы. 1869—1899. В 2-х кн. / Ред. С.Н. Гольдштейн. Кн. 1. С. 538.

Цветаева вызвала у знаменитого коллекционера полное понимание и поддержку»¹. Позже И.В. Цветаев писал: «Наш музей обязан ему половиной скульптур, приобретенных в Риме»². Однако Третьяков не только финансово смог стать полезным новому начинанию, его пример стал заразительным для других меценатов, которые, пойдя по его стопам, приняли деятельное участие в делах музея: «К счастью для дела, эти путешествия не были бесплодны, после вас приняли к сердцу вопрос о Музее И.Ал. Баранов, П.И. Харитоненко, Д.Ф. Самарин, кн. А.А. Щербатов, В.А. Щербатов, В.А. Алексеева, а Л.С. Поляков, по Вашему примеру, принял на себя также уплату за упаковку и провоз слепков, которые заказаны в Риме...»³. И.В. Цветаев не раз подчеркивал просветительские задачи создания своего музея и общественное его значение для будущих поколений: «Музей, поставленный на историческую основу, получит смысл и будет служить действительным оружием в вопросе эстетического развития наших младших и грядущих поколений <...> на пользу тех юношей, которых нам <...> уже не суждено будет увидеть»⁴.

В 1893 году была предпринята попытка реформирования образовательной системы Императорской Академии художеств. В этом процессе активное участие принимали художники-передвижники. Непростая история взаимоотношений Академии и Товарищества насчитывала уже не один десяток лет, со времени образования последнего, однако теперь инициатива привлечения передвижников исходила от самой Академии, и речь шла не о номинальном сотрудничестве, а о реальном привлечении художников к реформированию педагогической системы, передаче в их руки значительных полномочий в области преподавания. В результате подобного взаимодействия И.Е. Репин, В.Е. Маковский, А.И. Куинджи, И.И. Шишкин, А.А. Киселев и другие получили звания и классы в Академии художеств, привнеся тем самым свежие, новые формы в систему воспитания молодых художников. Стоит отметить, что не для всех такие перемены привычной сферы деятельности, да и

¹ *Ненарокова И.С.* Павел Третьяков и его галерея. С. 192.

² Цит. по: *Ненарокова И.С.* Павел Третьяков и его галерея. С. 192.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 193.

жизни вообще, благоприятно сказывались на личном творчестве, однако понимая важность предпринимаемого дела, художники соглашались на столь кардинальный шаг. Так, например, говоря в своих воспоминаниях о дорогом и уважаемом учителе В.Е. Маковском, художник С.А. Виноградов, писал: «Когда реформировали Академию художеств, Владимир Егорович был приглашен туда в руководители жанровой мастерской и переехал из Москвы в Петербург, кажется без особой охоты. В нем уж такая Москва была – чувствовалась. Да и на его творчестве, по-моему, отразилась заметно утеря почвы, с которой он корнями сросся»¹. Были и такие, которые отказались от места в Академии, предпочтя иную форму работы с молодежью. По свидетельству того же С.А. Виноградова, В.Д. Поленов, покинув мастерскую в МУЖВЗ, уехал в свое имение неподалеку от Тарусы, где организовал мастерские для своих учеников: «...много видел, много изучил. А потом, оставив училище и не приняв приглашение в Петербургскую Академию художеств, уехал в свое имение Бехово на Оке и там написал множество вещей. <...> В Бехове построил он большой дом и в нем много мастерских для молодых художников – его учеников, которых усиленно приглашал жить там и работать»².

Говоря об общественных инициативах передвижников и близких им по духу художников, нельзя обойти вниманием их благотворительную деятельность. Например, в 1914 году была организована выставка «Этюдов, эскизов, рисунков» под лозунгом «Художники – товарищам воинам», средства от которой были направлены на помощь пострадавшим в Первой мировой войне солдатам и их семьям. В этом же году литературно-художественный кружок «Среда» устроил выставку рисунков и акварелей в пользу Иверской общины сестер милосердия, в которой приняли участие В.К. Бялыницкий-Бируля, В.М. Васнецов, В.Д. Поленов, В.И. Суриков, А.М. Корин и многие другие художники. Помощь направлялась и военнопленным. Так, специально созданный комитет «Москва – русским воинам в плену» занимался сбором средств для русских пленных и оказавшихся по причине войны за пределами

¹ Виноградов Сергей. Превенная Москва. Воспоминания. С. 71.

² Там же. С. 76.

своего отечества граждан. Доказательством активного участия в этом мероприятии художников является благодарственное письмо, написанное кн. Гагариной А.С. Степанову: «Комитет "Москва – Русским Воинам в плену" приносит Вам свою глубокую благодарность за Ваш ценный вклад в собрание художественных произведений живописи, скульптуры, графики и проч., предназначенных для продажи с аукциона в пользу русских военнопленных»¹. Все вырученные с аукциона средства (в размере 7500 руб.) были отданы в состоящий при Московском городском управлении «Комитет помощи русским военнопленным и застигнутым войною за границей»². Многие художники принимали участие в благотворительных изданиях, средства от продажи которых шли также в пользу жертв войны. Примером такого сотрудничества может служить сборник стихов В.А. Гиляровского «Грозный год», вышедший в 1916 году третьим в серии книг автора, посвященных Первой мировой войне. Над его оформлением трудились лучшие художники своего времени: В.Н. Бакшеев, В.М. Васнецов, А.М. Корин, С.В. Малютин, М.В. Нестеров, В.В. Переплетчиков, В.Д. Поленов, И.Е. Репин, А.С. Степанов и другие.

Благотворительные выплаты были также частой практикой и внутри Товарищества. Значимым пунктом расходов его общей кассы были средства, предназначенные вдовам и сиротам членов Товарищества. Эти затраты ложились в основном на плечи художников, чьи произведения успешно реализовывались на выставках. Пункт 15 протокола общего собрания ТПХВ от 22 февраля 1887 года гласит: «Решено с проданных картин членов, имеющих 1000 руб. в фонде, продолжать взимать 5% до образования второй тысячи, проценты с которой будут в случае надобности употребляться на помощь вдовам и сиротам членов. Самые же проценты будут вносимы в книгу на имя каждого члена на общих основаниях»³. Случалось, что художники, близко знавшие и дружившие с почившим членом Товарищества, помогали его

¹ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 132. Ед. хр. 19. Письмо кн. Гагариной А.С. Степанову от 30.06.1916.

² Там же.

³ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 69. Ед. хр. 10. Копии протоколов общего собрания Товарищества передвижных художественных выставок. Протокол от 1887 г., 22 февраля. П. 15.

родственникам в обход официальных издержек. Были и такие, которые не желали участвовать в подобной филантропической деятельности, о чем отдельно заявляли. Так, например, известно, что после безвременной кончины одного из первых участников ТПХВ, художника-пейзажиста С.Н. Аммосова, на протяжении многих лет его вдова А.Ф. Аммосова получала ежегодную денежную помощь. В этой связи интересна выписка из того же протокола общего собрания от 1887 года, демонстрирующая разные позиции по вопросу благотворительных выплат, в п. 8 которой сделана запись: «Решено выдавать ежегодно помощь вдове члена Аммосова в размере 300 р. из процентов фонда, пропорционально размеру фонда каждого члена, причем Литовченко отказался от участия в помощи, а члены Ярошенко и В. Маковский участвуют в помощи условно, а именно будут вносить причитающуюся им часть не из фонда, а из своего кармана»¹. Продолжая финансовую тему в делах Товарищества, важно заметить, как щепетильно художники, отвечавшие за кассу, относились к выплатам и расчетам, какую строгую вели отчетность касательно денежных фондов каждого члена объединения. Не имея специальных навыков, они умело высчитывали проценты, дивиденды, издержки, в которых и сейчас-то непросто разобраться неподготовленному читателю. Причем обо всех действиях подобного характера неизменно доводилось до сведения Правления в письмах и протоколах собраний. Так, например, московские члены ТПХВ в своем письме от 1881 года помимо детального отчета о стоимости картин, выставявшихся и проданных на VIII Передвижной выставке, извещали петербургских коллег о выдаче ссуды В.М. Васнецову: «Московские члены Товарищества в собрании своем 28 сего октября вследствие заявления В.М. Васнецова о выдаче ему ссуды в размере 200 руб. решили: выдать ему, Васнецову, эту сумму из денег Товарищества, находящихся в Москве и хранящихся в Волжско-Камском банке, о чем московские члены считают должным уведомить Правление»². Бывали и недовольства со стороны живописцев при получении ими той или иной суммы

¹ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 69. Ед. хр. 10. Копии протоколов общего собрания Товарищества передвижных художественных выставок. Протокол от 1887 г., 22 февраля. П. 8.

² Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 69. Ед. хр. 202. Письма московских членов ТПХВ в Правление (в Петербурге) от 1881 г.

за проданные на выставке картины. Но даже в личных письмах друг другу товарищи-художники, разъясняя эти недопонимания, не позволяли себе небрежности в разговорах о финансовых делах, педантично расписывая все мелочи. Хорошо это иллюстрирует письмо К.А. Савицкого В.Д. Поленову от 12 мая 1888 года: «Вчера занимались мы делами правленческими и я спешу дать тебе разъяснения твоего дивиденда за XV выставку. Помню, что ты был несколько удивлен (не внушительной) суммой врученной тебе В.М. Константиновичем... Вот что выяснилось из кассовой книги: в фонде твоём было 1197 руб. С проданной картины суммою 30000 руб. по 5% следовало бы удержать 1500 руб., но т.к. предельный фонд 2000 руб., то удержано только 803 руб. В пользу Аммосовой взято 14 р. 40 к. – дивиденд твой 871 р. 90 к. На руки пришлось получить 54 руб. 50 к.»¹ (орфография сохранена. – *Н.К.*).

Важную роль играли художники и в формировании музейных коллекций в разных городах России. В ряде случаев они были инициаторами устройства художественных отделов в уже существовавших музеях, как, например, это было в начале 1900-х годов в Тобольском губернском музее. Возникновение Вятского художественного музея в 1910 году также произошло благодаря усилиям московских художников, таких как А.М. Васнецов, В.Н. Бакшеев, А.М. Корин, С.В. Иванов, И.С. Остроухов, передавших в его фонд свои произведения, которые участвовали в первой выставке Вятского художественного кружка. Тем самым они поддерживали идею организации нового музея, положив начало его экспозиции. Также в 1913 году М.В. Нестеров, уроженец Уфы, передал в дар родному городу коллекцию произведений русских живописцев второй половины XIX – начала XX века, среди которых было немало и его собственных картин. Подаренная им коллекция стала основой ныне существующего Башкирского государственного художественного музея, носящего его имя.

Одной из наиболее интересных и малоизученных является тема привлечения художников в различные организации, занимавшиеся вопросами

¹ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 54. Ед. хр. 5392. Письмо К.А. Савицкого В.Д. Поленову от 12.5.1888 г.

сохранения и изучения памятников старины. Известно, что со второй половины XIX века начинает меняться отношение к прошлому, к историческому наследию, возрастает интерес к русской истории, археологии, национальным традициям, народному творчеству. Об этом подробно было написано в начале данной главы. Пристальное внимание к исследованию своей уходящей вглубь веков национальной культуры проявлялось в создании различных научных объединений, среди которых наибольшее значение имело Московское Археологическое общество (МАО), основанное в 1864 году, а с 1881 года получившее статус Императорского. В его деятельности в целом, а также в работе Комиссии по сохранению древних памятников в разные годы принимали участие выдающиеся ученые, археологи, архитекторы и художники. Так, на рубеже XIX – XX веков в состав комиссии входили: историки И.Е. Забелин, В.О. Ключевский, архитекторы К.М. Быковский, С.У. Соловьев, Н.В. Никитин, А.Л. Обер, И.П. Машков, З.И. Иванов, художники А.М. Васнецов, И.С. Остроухов, А.М. Корин, С.Д. Милорадович и другие. «С конца 70-х гг. роль Комиссии в деле сохранения древних памятников России возросла в связи с выходом Указа Святейшего Синода от 20 декабря 1878 г., согласно которому епархиальное начальство, приступая к перестройкам и реставрации церковных зданий и их интерьеров, обязано было получить разрешение от ближайшего археологического общества»¹. Именно это требование, по сути, привело к тому, что «МАО и его Комиссия по сохранению древних памятников в силу своего авторитета стали как бы всероссийским центром охраны древних сооружений»². В связи с этим все большее практическое значение приобретала деятельность представителей Комиссии МАО, основная функция которой состояла в наблюдении и участии ее членов в реставрационных работах по всей России.

Одним из наиболее значимых объектов, на которых велись работы с привлечением специалистов МАО, был Успенский собор Московского Кремля. Сложно переоценить значимость этого памятника, который к началу XX века

¹ *Стародубова Анна*. Из истории создания и деятельности двух Комиссий Московского Археологического общества. Русские дневники. 2012. URL: <http://www.archnadzor.ru/2012/04/18/russkie-drevniki/> (дата обращения 05.02.2016).

² Памятники архитектуры в дореволюционной России: Очерки истории архитектурной реставрации / Ред. А.С. Щенков. М., 2002. С. 340–341.

пережил уже не одну реставрацию. Входя в качестве представителей МАО в различные реставрационные комиссии и подкомиссии, И.С. Остроухов, С.Д. Милорадович и А.М. Корин принимали активное участие в последней в истории дореволюционной России грандиозной реставрации Успенского собора в 1910 – 1918 годах¹. Этот этап стал самым крупномасштабным как по объему проведенных реставрационных работ, так и по длительности их исполнения, несмотря на то что пришелся на время крайне сложных исторических событий, которые переживала вся страна в первой трети XX столетия. Исполнительная комиссия, сформированная почти полностью из членов ранее Высочайше учрежденной Особой Комиссии по реставрации Большого Московского Успенского собора, была создана специально «для производства работ по ремонту и реставрации названного Собора»² и начала свою деятельность в сентябре 1911 года. В ее состав входили: председатель – кн. А. Ширинский-Шихматов, его заместитель – прокурор Московской Синодальной конторы Ф.П. Степанов, протопресвитер Успенского собора Н.А. Любимов, представители различных имеющих отношение к делу ведомств, обществ и институтов, от Академии художеств – И.С. Остроухов, от Комитета попечительства о русской иконописи – Н.П. Лихачев, от Императорской Археологической комиссии – П.П. Покрышкин, от МАО – З.И. Иванов и И.П. Машков. Вскоре последний стал производителем работ, сменив на этом посту скончавшегося в 1912 году академика архитектуры С.У. Соловьева. На заседании Комиссии по сохранению древних памятников МАО новым представителем общества был избран А.М. Корин, о чем свидетельствует протокол № 789 от 6 февраля 1913 года³.

Один из первых пунктов «Положения об исполнительской комиссии...» гласил: «...подробно обследовать Собор, с исполнением точных чертежей и указанием в них всех наблюдаемых в Соборе строительных и художественных

¹ См.: Корина Н.Д. К истории реставрации Большого Московского Успенского собора в 1910–1918 гг. // Московский Кремль XIX столетия. Древние святыни и исторические памятники. М., 2016. С. 213–222.

² Отдел рукописных, печатных и графических фондов Музеев Московского Кремля. Ф. 5. Д. 36. Л. 27. Положение об исполнительской комиссии по ремонту и реставрации Большого Московского Успенского собора.

³ Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников, состоящей при Императорском Московском Археологическом обществе. Т. VI, М. 1915.

особенностей, неправильностей и повреждений; на основании данных произведенного обследования издать подробное научное описание Собора, по возможности снабженное выполненными в красках рисунками заслуживающих наибольшего внимания его достопримечательностей...»¹. Таким образом, предварительное всестороннее исследование собора с максимально возможной детальной фиксацией его архитектурных и художественных особенностей обусловило приоритет научного подхода в деятельности ученых, технических специалистов, реставраторов и художников. Непосредственным работам также предшествовала разработка методики, в которой четко прописывались «кондиции» для привлеченных иконописцев и выбор самих мастеров, среди которых оказались многие известные в то время имена: В.П. Гурьянов, М.О. Дикарев, А.А. Алексеев, М.О. Чириков и Е.И. Брягин.

Между тем, работы по расчистке стенописи 1642–1643 годов в Успенском соборе продолжались с 1913 по 1917 год. Постепенно стало понятно, что «сохранность древней живописи, как правило, была неровной, а древнее золото фона было утрачено полностью. В результате раскрытая живопись оказалась слишком бледной, по цвету не соответствующей парадному назначению храма. В ходе работ возник вопрос о новом золочении фонов»². Золочение фонов, восстановление утраченных фрагментов стенописи, необходимость их прописывать – все это влекло за собой слишком сильное вмешательство, которое не могло не изменить сам характер вновь открытой древней живописи. Именно поэтому данный спорный вопрос вызвал резкий протест членов комиссии П.П. Покрышкина, А.М. Корина и других, требовавших полного раскрытия живописи без последующих прописей и нового золочения фонов, так как «цвета открытой живописи не имеют первоначальной силы и сохранности <...> новое золочение, если не придать ему отпечатка старины, никак не может быть в должном соответствии с древней стенописью. <...> Тон золота ни в коем случае не может быть предпочтен неподражаемо красивому костяному белому

¹ Отдел рукописных, печатных и графических фондов Музеев Московского Кремля. Ф. 5. Д. 36. Л. 28. Положение об исполнительской комиссии по ремонту и реставрации Большого Московского Успенского собора.

² Качалова И.Я. История реставрации монументальной и станковой живописи Успенского собора // Материалы и исследования. М., 1985. С. 176.

тону левкаса, открывшемуся ныне по всем фонам и сияниям. Белый фон придает стенописи собора несравнимо более богатый, благолепный и торжественный вид, чем золотой. <...> Нельзя не принять во внимание и тех современных вкусов, которые сознают, что такое художественная мера, и умеют вовремя остановиться в реставрации памятников старины»¹. Надо сказать, что позиция, высказанная П.П. Покрышкиным и А.М. Кориным, имела поддержку и в более широком кругу общественных дискуссий. Вот, например, некоторые риторические вопросы, эмоционально поставленные к научной общественности автором статьи в 1912 году на страницах журнала «Старые годы» по поводу начавшейся реставрации Успенского собора: «Не является ли священной обязанностью и прямою и единственною задачею каждой реставрационной комиссии освобождение, извлечение из-под позднейших наслоений таких уцелевших фресок и принятие по отношению к ним на будущее время всех возможных предупредительных мер, направленных к сохранению их от дальнейшего разрушения? И не пора ли, наконец, в предупреждение подобной порчи стенописи, вообще отказаться навсегда от обычного "наведения благолепия", того благолепия, которое уже причинило столько непоправимых бед?»² Несмотря на доводы вышеназванных членов комиссии, победила точка зрения сторонников «наведения благолепия», и значительная часть раскрытой живописи, для соответствия ее новому золоту, была заново прописана темперой по древним образцам. Впоследствии, уже после революционных событий 1917 года, специалисты и ученые вновь вернулись к вопросу о правильности выбранной в начале 1910-х годов реставрационной стратегии и признали ее ошибочной, что подтвердило и время. Тогда же раскол во взглядах на методы реставрационной практики, а также принципиальность в отстаивании своей позиции привели к тому, что А.М. Корин вышел из состава комиссии, о чем заявил на заседании ИМАО 12 февраля 1914 года. В связи с его отказом от

¹ Отдел рукописных, печатных и графических фондов Музеев Московского Кремля. Ф.20. Д. 31. Л. 96-97. В.Н. Крылова. Материалы по истории реставрации стенописи Успенского собора в Московском Кремле. 1962.

² С.Д. К реставрации Успенского собора // Старые годы, 1912, февраль. С. 58.

звания члена Исполнительной комиссии представителем общества был назначен действительный член его с 1909 года С.Д. Милорадович¹.

Накопленный профессиональный опыт, а также многолетнее активное участие в деятельности ИМАО были оценены во время его работы в Художественной подкомиссии при реставрации Успенского собора Кремля. Члены комиссии, выдвигая его кандидатуру на место «наблюдающего за реставрационными работами», отдавали тем самым С.Д. Милорадовичу дань «как ученому, археологу, иконографу и художнику, близко стоящему к иконописной живописи как нового, так и древнего стилей»². И.С. Остроухову же поручалось «...принять на себя работу по выработке инструкции для наблюдающего и представить ее в Художественную подкомиссию»³. Приступив к своим обязанностям, С.Д. Милорадович не раз подчеркивал значение фотографии в реставрационном процессе, признавая, что именно она способна наиболее точно и объективно фиксировать как утраты древней живописи, так и производимые исправления. Внимательно он относился и к качеству предоставляемых снимков, тщательно отбирая только те, которые соответствовали всем требованиям. Если же фотографии были отретушированы, что нарушало главный принцип реставрационной фотосъемки, «на них мы видим записи Милорадовича от 2 марта 1915 года "не принято" за его подписью»⁴. Еще одной инициативой С.Д. Милорадовича было предложение расширить рамки применения фотографической съемки. Если раньше она воспринималась лишь как инструмент для точной фиксации «отдельных изображений и их частей, насколько позволяли леса, непосредственно по расчистке, до реставрации», то сейчас предлагалось обратить внимание еще и на то, что «фотографии с реставрированных священных изображений

¹ Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 1981. Оп. 1. Д. 130. Л. 20, 20 об. Журнал Высочайше учрежденной исполнительной Комиссии по ремонту и реставрации Большого Московского Успенского собора от 24 февраля 1914 г.

² Отдел рукописных, печатных и графических фондов Музеев Московского Кремля. Ф. 5. Д. 7. Л. 21 об., 22.

³ Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 1981. Оп. 1. Д. 130. Л. 28 об. Журнал Высочайше учрежденной исполнительной Комиссии по ремонту и реставрации Большого Московского Успенского собора от 24 марта 1914 г.

⁴ Пармузина И.С. «Снимки должны быть безусловно точными, как документ...» (К истории фотографической съемки реставраций Успенского и Благовещенского соборов Московского Кремля 1882—1918 гг.) // Фотография. Изображение. Документ. Вып. 1(1). СПб., 2010. С. 31.

представляют исключительный интерес с художественной стороны не только в частях, но и в целом»¹, после чего начались съемки росписей в тех частях храма, где леса уже были разобраны.

Одновременно с реставрацией стенописи проводились и работы по обследованию икон, значительная часть которых находилась в придельских иконостасах. Сами же иконостасы комиссия сочла несоответствующими архитектуре собора и не имеющими художественной ценности, поэтому было принято решение заменить их. Так, например, в приделе Дмитрия Солунского был установлен новый иконостас, спроектированный архитектором И.П. Машковым взамен старого, второй трети XIX века. «В марте 1913 г. иконостас был разобран, а его иконы перенесены на хранение в Мироваренную палату. Согласно решению комиссии новый трехъярусный иконостас и рамы для икон должны были быть облицованы латунной позолоченной "в тон старого золота" басмой, а колонки, разделяющие иконы в праздничном и деисусном рядах, "высеребрены в тон старого серебра". Растительно-геометрический рисунок басменных окладов надо было выполнить "в стиле XVII века", не повторив "при этом декора главного иконостаса", орнамент же на широких деревянных тяблах, обрамляющих деисусный чин, должен был точно копировать росписи тябл в верхних приделах Благовещенского собора»². Также было решено закупить для иконостаса «приличествующие собору иконы древнего письма», для чего была образована в феврале 1913 года комиссия под руководством А.А. Ширинского-Шихматова. Помимо него туда вошли два художника – И.С. Остроухов и А.М. Корин. «Вначале комиссия предполагала поместить в новый иконостас старые иконы Дмитриевского придела, как считалось, "греческого письма". Однако "отмытая" реставратором Е.И. Брягиным икона "Богоматерь" и ряд других местных икон, по определению члена комиссии И.С. Остроухова, оказались написанными не ранее XVIII века. Таким образом, надежды на использование

¹ Пармузина И.С. «Снимки должны быть безусловно точными, как документ...» (К истории фотографической съемки реставраций Успенского и Благовещенского соборов Московского Кремля 1882–1918 гг.) // Фотография. Изображение. Документ. Вып. 1(1). СПб., 2010. С. 32.

² Щенникова Л.А. Иконостас Дмитриевского придела Успенского собора и «антикварная» реставрация начала XX века // Материалы и исследования. Успенский собор Московского Кремля. М., 1985. С. 164.

старых икон не оправдались. Начались спешные поиски "древних писем"¹. В конечном итоге было решено приобрести семь икон деисусного чина, Царские врата и иконы двенадцати праздников, которые предоставил мстерский иконописец М.И. Тюлин. Современные исследователи считают, что купленные у него для Дмитриевского придела иконы, при всем отличии их друг от друга, образуя единый комплекс, «являются произведениями так называемой "антикварной" реставрации под XVII век. Но каждая икона представляет особый (в зависимости от сохранности) вариант реставрации: сохранение фрагментов первоначальной живописи в системе письма "под старину", использование остатков старого грунта, прописей и даже утрат как свидетельства древности образа»².

Выбор в специальную комиссию по подбору икон для иконостасов именно этих двух художников представляется совершенно оправданным. Илья Семенович Остроухов имел признание не только как превосходный мастер пейзажной живописи, но и как глубокий знаток и любитель древнерусского искусства. Являясь с 1906 года действительным членом Императорского Московского Археологического общества, он был, еще будучи попечителем Третьяковской галереи, одним из тех «особо приглашенных лиц, представлявших художественную общественность» в Высочайше учрежденной Особой Комиссии по реставрации Большого Московского Успенского собора и с 1910 года принимал активное участие в ее деятельности. Один из критиков писал: «К счастью, во главе специальной комиссии стоят такие лица, как И.С. Остроухов, и за характер реставрации не приходится беспокоиться»³.

Как можно заметить, даже такой краткий обзор истории реставрации Успенского собора Московского Кремля во второй половине XIX – начале XX века выявляет ряд важных аспектов, которые имели прямое влияние на последующее развитие реставрационного дела в России. В это время путем проб и ошибок формировались основные принципы научной реставрации. Принимая

¹ Щенникова Л.А. Иконостас Дмитриевского придела Успенского собора и «антикварная» реставрация начала XX века // Материалы и исследования. Успенский собор Московского Кремля. М., 1985. С. 165.

² Там же. С. 173.

³ Ростиславов А. Ответственность реставрационной задачи // Старые годы. 1912, май. С.49.

во внимание, что ученые и мастера, занимавшиеся сохранением древних фресок, в то время еще не имели выработанных научно обоснованных подходов, становится понятной роль, которую играли художники, приглашенные в качестве экспертов в различные специальные комиссии. Именно на их профессиональные знания и практический опыт в области храмовой монументальной росписи опирались при принятии решений в выборе тех или иных методик. Обладая не только навыками, но и особым чутьем, они закладывали основы современной реставрации. Но как показала практика, некоторые предложения, отвергнутые в начале XX века, опередили свое время, получив признание лишь спустя годы. Таким образом, не будет преувеличением сказать, что деятельность именно этих известных русских художников была у истоков рождения отечественной реставрации монументальной живописи как науки.

Выводы

Перечисленными данными не исчерпывается деятельность художников-передвижников и близких им по духу художников в обозначенный период, однако даже на этих примерах видно, насколько активно они были вовлечены в общественный процесс и какую важную роль в нем играли. Особое внимание в данном аспекте уделено Первому съезду русских художников и любителей художеств 1894 года, в организации которого принимали участие многие передвижники. В отечественной историографии, на наш взгляд, его роль исследована недостаточно. Между тем, недавно переизданная отдельной публикацией стенограмма съезда, выполненная В.М. Михеевым¹, позволяет подробно познакомиться с программой мероприятия и дать ему объективную оценку. В рамках настоящей работы достаточно только очертить круг вопросов, поднятых на заседаниях, чтобы понять масштабы дискуссий. Так, работа съезда делилась на пять отделов, охватывающих все аспекты художественной теории и практики: эстетика и история искусств, художественное образование, вопросы о мерах к развитию искусств в России (общества, выставки, музеи и пр.), вопросы

¹ *Михеев В.М.* Труды Первого съезда русских художников и любителей художеств, созванного по поводу дарования галереи П. и С. Третьяковых городу Москве. М., 2014.

техники и науки в приложении к искусству, вопросы общие (художественная собственность, вопросы о мерах к обеспечению художников). Один из вопросов, поставленных на езде, а именно создание провинциальных музеев, как с просветительскими целями, так и с целью развития искусств в целом, нашел практическое воплощение в деятельности многих русских художников. Жертвуемые ими произведения становились основой музейных коллекций в разных городах Российской империи. В этой связи нельзя не отметить важнейшую роль, которую сыграла филантропическая деятельность поздних передвижников, фактически положившая начало развитию отечественного музейного дела по всей стране на рубеже веков.

Не оставались передвижники в стороне и в трагические моменты истории. Кровопролитные события 1905 года и Первой мировой войны нашли отражение как в их художественных произведениях, так и в общественной деятельности. Драма первой русской революции наиболее ярко проявилась в стенах Московского Училища живописи, ваяния и зодчества, которое в этот период превратилось в штаб студенческого движения. Документы говорят о сочувственном отношении преподавательского состава, в целом лояльно относящегося к лозунгам учеников-бунтовщиков. То же наблюдалось и в Строгановском училище, где один из педагогов, С.В. Иванов, даже был членом студенческой боевой дружины, принимал непосредственное участие в революционном движении и был удостоен права хранить революционную кассу¹. Реакцией же художников на ужасы, переживаемые всей страной в годы Первой мировой, была активная благотворительная деятельность, средства от которой направлялись жертвам войны.

Обращаясь к малоизученной и крайне актуальной теме сохранения культурного наследия, необходимо отметить роль художников-передвижников. Помимо формировавшегося в это время научного подхода в деле реставрации и сохранения храмовой живописи, в котором живое участие принимали А.М. Корин, С.Д. Милорадович и другие мастера-монументалисты, чьи знания, по

¹ См.: Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. 1825—1918. С. 187.

сути, и легли в его основу, о чем говорилось выше, «настоящим открытием века»¹ стало признание истинной ценности древнерусской иконописи. Огромную роль в этом процессе сыграл И.С. Остроухов, который, по мнению Г.И. Вздорнова, «представлял собой совершенно новый тип коллекционера. Он первый стал собирать иконы не как памятники церковной археологии, предмет моды или религиозного культа, а как произведения искусства»². Подлинное значение деятельности русских художников в конце XIX – начале XX века выходит далеко за рамки индивидуального творчества, приобретая еще и общественно важную составляющую. Активная позиция многих из них в качестве членов различных комиссий и советов, благотворительная выставочная практика, реставрационная работа на памятниках по всей России позволяют оценить тот поистине колоссальный вклад, сделанный ими в развитие целых отраслей отечественной науки и культуры.

¹ Вздорнов Г.И. Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. М., 2006. С. 34.

² Там же. С. 17.

ГЛАВА 3

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ ПЕРЕДВИЖНИКОВ В 1890 – 1910-е ГОДЫ

3.1 Новые аспекты в творчестве ранних передвижников. Эстафета поколений

Рассматривая процесс становления новой культуры, нужно иметь в виду тот факт, что он проходил в условиях существования двух разных мировоззренческих систем. Если в первой половине XIX века эти противоречия в русском обществе были связаны с непримиримостью западников и славянофилов, то во второй половине столетия они определялись мировоззренческими принципами, в основе которых лежали два разных философских подхода к осмыслению бытия и истории. Как полагал П.А. Флоренский, истоком противоречий между западной философией и русской мыслью, между разными философскими подходами был не просто идеологический антагонизм, их противостояние являлось результатом разницы между двумя мироощущениями. Их разделяли не только разные отношения к Западу и России, а «принципы власти и свободы, разума и любви». Прежде всего, они расходились в учении о личности. Для одних на первом месте стояли права «гражданина», а для других – права «человека». Если западники решали исторические, культурные, философские антитезы отвлеченно и рационально, то русские философы видели выход в целостной жизни духа, идее цельного знания¹. Русская философская мысль разрабатывала идею религиозно-философского синтеза, которая была наиболее выражена в произведениях Ф.М. Достоевского, В.С. Соловьева, Н.А. Бердяева. Как уже было отмечено, русская философская мысль была направлена на решение главной задачи, заключающейся в построении новой, универсальной культуры на православной основе – «великий синтез традиционализма и творчества, церковности и

¹ Ермишин О.Т. Русская историко-философская мысль (конец XIX – первая треть XX в.). С. 124.

свободы»¹. Православная мистика, направленная внутрь человека, на просветление человеческой природы, воспринималась как учение, которое обладало духовной трезвостью. Одной из главных черт русской философской мысли являлся онтологизм, так как русские мыслители стремились к «реальному проникновению в само бытие»². Особое онтологическое понимание души выражалось в том, что человек мыслился неразрывно связанным с космическим и божественным бытием. Русская философская мысль искала путь, направленный на поиск вечного смысла и непреходящих истин бытия, включавший в себя интуицию целостного духа у славянофилов, идею цельного знания в философии В.С. Соловьева, метафизическое познание человека в сочинениях Ф.М. Достоевского, понятие символа Вяч. Иванова, тогда как западная философия в основном искала рационального объяснения³.

В процессе формирования новой культуры русскому искусству отводилась важная роль, поэтому влияние русской философской мысли на искусство второй половины XIX – начала XX века очевидно. «Искусство тончайшим образом показывает своими произведениями все уклоны философского и научного миропонимания. Иногда это обусловлено прямым взаимодействием мысли отвлеченной и мысли образной, взаимно воспринимающих друг от друга найденные формулы мира, причем первенство и активность может принадлежать как одному роду мысли, так и другому. Чаще же указываемый параллелизм философии и искусства вырастает непосредственно на общем корне их – самой жизни»⁴. Эта цитата, взятая из работы священника Павла Флоренского, относящаяся к «чистому искусству», также наилучшим образом раскрывает суть русского искусства второй половины XIX – начала XX века.

Идеи, выдвигаемые Ф.М. Достоевским, В.С. Соловьевым, Л.Н. Толстым и другими русскими мыслителями, были созвучны духовным исканиям многих русских художников, творчество которых пронизано православно-мистическим

¹ Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа (Серия: Мыслители XX века). С. 139.

² Ермишин О.Т. Русская историко-философская мысль (конец XIX – первая треть XX в.). С. 114.

³ Там же. С. 113.

⁴ Флоренский П. История и философия искусства. М., 2000. С. 273.

сознанием. Русское искусство поражает глубиной философских прозрений и в этом его основная особенность. Высокая планка, установленная художниками в постижении Высшей Правды и Красоты, вынуждала их к поиску новых неожиданных решений в живописи. Можно смело утверждать, что русское искусство вышло за рамки изобразительного творчества в область религиозной философии и метафизики. Религиозная живопись, являясь «историческим первоисточником искусства»¹, берущим свое начало в русско-византийской храмовой живописи, мощным потоком одухотворяла русское искусство на всем протяжении его существования. В.М. Васнецов в письме к В.Д. Поленову писал: «Нужно заметить, что если человечество до сих пор сделало что-либо высокое в области искусства, то только на почве религиозных представлений»². Философские, этические и морально-нравственные представления общества позапрошлого века, его система ценностей брали свое начало прежде всего в религии и народных традициях, поэтому обращение живописцев к христианским ценностям (в том числе через изображение библейских сюжетов) являлось важной составляющей отечественного художественного наследия. Главный принцип храмовой живописи на Руси заключался в демонстрации тезиса «Царствие Божие внутри человека есть». Источник света, источник благодати есть внутри каждого человека. Свет оценен как внутреннее состояние человека: «не я живу, но живет во мне Христос» (Гал. 2:20). Особое значение в православном учении придавалось проблеме выбора путей человека: «...это даже не нравственные, этические проблемы, но вселенский выбор, поворачивающий судьбы истории, движение мироздания. Предельная ответственность человека, в сопряжении с его предельным могуществом и невероятным одиночеством перед лицом Божиим. Благодаря Христу, идущему с человеком до конца, Бога можно не искать вовне: человеку открыта бездна бытия внутри самого себя, бездна возможного спасения или падения, бездна Царствия Божьего»³. Религиозно-онтологическое восприятие окружающего

¹ Священник Павел Флоренский. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 249.

² Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников. М., 1987. С. 73.

³ Колтакова Г. Искусство Византии. Поздний период. 1204 – 1453 гг. СПб., 2004. С. 165.

мира, выраженное через изобразительную пластику в произведениях русских художников, заложено в особенности русского мироощущения. На протяжении многих десятилетий значение религиозной живописи отрицалось, тем не менее правильно понять внутреннее содержание произведений без учета этого влияния невозможно. Картины русских художников наполнены религиозно-философскими аллюзиями, символами, аллегориями, которые наводят зрителя на определенные ассоциации, раскрывающие смысловой контекст произведения. Русское искусство, используя накопленный предыдущими поколениями опыт, создало на его базе художественный язык, условно называемый реалистическим, понятный современному зрителю, с помощью которого можно было говорить не только о насущном, но и о вечных, непреходящих ценностях. «Реалистическое» значило, прежде всего, «правдивое», а правда – понятие нравственное, то есть духовное. Русская школа создала только ей присущие формы, отличающие ее от других художественных школ (например, немецкой или французской). Через искусство происходило «вчувствование», осмысление и понимание себя и мира, себя в этом новом мире.

В 60–70-е годы XIX века, когда просветительские задачи в русской культуре имели первоочередное значение, отечественное искусство черпало вдохновение в литературе, народной жизни. Надо отметить, что русская литература того времени сама являлась источником многих философских идей, если не сказать больше, была одной из родоначальниц и вдохновительниц русской философской мысли. Картины социально-бытового жанра были настоящей революцией в искусстве, а исторический жанр приобрел новое значение. Вслед за литературой и искусство «преклонилось перед Правдой народной, признав идеалы народные за действительно прекрасные»¹, – писал Ф.М. Достоевский. Через исторический и социально-бытовой жанры в произведениях русских художников широкие слои российского общества могли приобщиться к истории, народным традициям, к философской, религиозно-

¹ Достоевский Ф.М. Дневник писателя. С. 178.

нравственной системе ценностей народа, благодаря чему осуществлялось столь необходимое взаимопроникновение культур внутри самого общества. Именно историческая картина становится той связующей нитью, которая соединила череду эпох в единую русскую историю, близкую и понятную. Огромная роль здесь принадлежит В.И. Сурикову, Н.Н. Ге, И.Е. Репину, И.М. Прянишникову, Н.В. Невреву, Г.Г. Мясоєдову и другим художникам, в творчестве которых с особой силой были проявлены лучшие свойства русской живописной школы. Нужно отметить важную особенность исторического жанра, который в произведениях ряда художников приобретает метаисторические черты, например в произведениях Сурикова «Боярыня Морозова» (1887), «Утро стрелецкой казни» (1881), «Покорение Сибири Ермаком» (1895), «Меншиков в Березове» (1883) или же в «Трех богатырях» В.М. Васнецова. Эти и некоторые произведения других художников можно выделить в особый жанр – метаисторической картины. Эта тема занимает исключительно важное место в русском искусстве, поэтому заслуживает отдельного исследования. В рамках настоящей работы можно только подчеркнуть ту наиважнейшую роль, которую играла историческая картина и социально-бытовой жанр в процессе формирования новой культуры. В тот исторический момент на долю культуры выпала самая главная задача, от решения которой зависело будущее развитие России. Но уже тогда живописцы пытаются найти такие художественные приемы, посредством которых возможности искусства стали бы еще шире и разнообразнее, передавая тем самым через изобразительную пластику смысл основной идеи произведения. В живописи художник воплощает свои идеи с помощью краски и формы, «но <...> краски и формы, вообще все чувственно воспринимаемое – это все же только символ идеи, символ, рождающийся в душе художника в те минуты, когда ею овладевает священный мировой дух; его художественные создания – только символ, с помощью которого он свою идею сообщает другим»¹. Вот, например, картина гениального художника И.Н. Крамского, опередившего свое время, «Христос в пустыне» (1872). Разве ее внутренний смысл не является размышлением о «совершенном Человеке», о

¹ Гейне, Генрих. Собрание сочинений. В 10-ти т. М., 1958. Т. 5. С. 194.

чем писали Ф.М. Достоевский и В.С. Соловьев? В письме к А.Д. Чиркину от 27 декабря 1873 года Крамской пишет: «...ведь Христос есть в сущности самый высокий и возвышенный атеист, он перенес центр божества из вне в самое средоточие человеческого духа, кроме того, доказав возможность человеческого счастья через усилия каждой личности над собою и победив самого сильного врага – собственное ”я”, он сделал невозможным оправдание в наших подлостях никакими мотивами, сказавши в добавок: ”имея уши слышати, да слышит”»¹. Очевидно, что под понятием «атеист» Крамской подразумевал совсем не то определение, которое ему давалось в советское время, обозначавшее неверие в Бога. Здесь имеется в виду та высочайшая степень самосовершенствования человека, когда он подобен Божеству, когда «человеческое» в человеческом «я» поднимается до уровня божественного в нем, сливаясь в единое целое. В художественном образе Христа И.Н. Крамской изобразил то высшее божественное начало, которое есть в каждом человеке, то самое внутреннее «я», которое называется совестью. «Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобию Божию, когда на него находит раздумье – пойти ли направо или налево...»². Через духовный мир человека, постижение его внутреннего «я» русское искусство стремилось к постижению «самого Бытия». «Молитвенное состояние – это одна из самых таинственных лабораторий в человеке»³, – писал И.Н. Крамской.

Другой пример: картина Н.А. Ярошенко «Всюду жизнь» (1888), в основе которой заложен обобщающий замысел, проникнута глубочайшим философским подтекстом. На это обращал внимание еще Д.В. Сарабьянов: «Ярошенко воспользовался ”архетипическими” мотивами разных возрастов, почти аллегорически представленных различными персонажами, и материнства, уподобив мадонне с младенцем женщину с ребенком, смотрящую в окно вагона»⁴. Построение картины кажется простым и лаконичным. Подчеркнуто сдержанный, даже аскетичный колорит живописи настраивает зрителя на

¹ Крамской об искусстве. М., 1988. С. 57.

² Там же. С. 158.

³ URL: http://samlib.ru/h/hruckaja_t_w/pismakblizkim.shtml (дата обращения 12.09.2019).

⁴ Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. С. 123.

определенную тональность, близкую религиозным переживаниям. В центре изображена женщина с ребенком, вокруг которой разворачивается вся композиция. На картине два мира – духовный и материальный – объединяются в единое пространство. Голуби свободно парят вокруг железнодорожного вагона, в котором находятся люди. Эти птицы ассоциируются с жизнью Духа, который пребывает везде, замкнутое же пространство вагона – с материальным миром. Человек, пребывающий в этом мире, может освободиться от материальных оков, только пройдя свой жизненный путь, уготованный ему Судьбой. Движение в поезде олицетворяет этот земной путь, в конечном итоге которого душа, заключенная в человеческое тело, должна соединиться с Духом. Другая параллель в этой картине связана с образом молодой женщины, держащей младенца на руках. На ее голове надет платок, напоминающий мафорий Богородицы. Она печально смотрит на свободно летающих птиц, зная, какой трудный, полный испытаний жизненный путь предстоит пройти ее чаду (Христу).

Борьба высших и низших начал в человеке, движение к красоте духовной – основной лейтмотив в произведениях Н.Н. Ге. В его картинах на христологическую тему делается попытка через реалистическую пластику понять, в какой момент в человеке просыпается Бог. Красота, по представлению Н.Н. Ге, это проявление Бога в этом мире, доказательство реального Его присутствия, потому «Красота сливается с высшей Правдой...»¹. В картине «Что есть Истина? Христос и Пилат» (1890) художник одновременно пытается ответить и на другой главный философский вопрос: кем же является Человек? Богом или человеком? А может Богочеловеком? «Моральное отношение к миру, т.е. умение видеть явления в их внутренней перспективе, в их истинном порядке, их серьезности и важности в истории человеческого развития – таково отношение к миру всех настоящих талантов...»², каким и был русский художник Н.Н. Ге.

¹ Николай Николаевич Ге. Статьи. Критика. Воспоминания современников. С. 285.

² Там же. С. 282.

Размышлениями о судьбе народа и выборе дальнейшего пути развития наполнено последнее произведение И.М. Прянишникова «Крестный ход» (1893). Перед нами на картине разворачивается торжественное народное шествие с иконами и богослужебными атрибутами, которое выходит из православного храма – священного центра духовной жизни. Этот храм располагается на возвышенности, которую опоясывает полноводная чистая река. Процессия, преодолевая водное пространство, достигает противоположного берега и продолжает свой путь, двигаясь навстречу зрителю, неся главные православные святыни. Здесь и икона Владимирской Богоматери, и запрестольный крест с распятием, и образ Святителя Николая Мирликийского Чудотворца, другие иконы, выносимые фонари, всегда сопровождающие процессию. По всей вероятности, крестный ход совершается в июне в день празднования иконы Владимирской Божией Матери – одной из наиболее почитаемых и любимых русских святынь. Икона-список, обрамленная в серебряный оклад, помещена в киот, что выделяет ее среди остальных образов храма. Народ словно выходит из воды, совершая обряд очищения для возрождения к новой духовной жизни. Пройдя этот обряд, человек или все общество принимается в лоно христианства. Людской поток вовлекает все новых и новых участников. На правой стороне картины можно заметить большую группу людей – это представители разных классов и сословий. Кто-то просто с любопытством наблюдает за крестным ходом, но многие уже присоединились к шествию, с которым связывают свои надежды на будущее. Это их Ф.М. Достоевский имел в виду, говоря про «новый, еще неслыханный слой русской интеллигенции, уже понимающий народ и почву свою. <...> На этих-то новых людей и вся надежда наша...»¹. В картине Прянишникова этот новый слой русской интеллигенции, присоединяясь к основной людской массе, то есть признавая «правду народную», становится неотъемлемой ее частью, ибо «лишь в народе, и в одном только народе обретем мы всецело весь наш русский гений и сознание назначения его». Важно, что художник не делает сословных или классовых различий между участниками процессии, не показывает

¹ Достоевский Ф.М. Дневник писателя. С. 460.

негативных сторон социального неравенства и не выносит наружу его жестоких проявлений. У него другая задача. Вера в народные святыни, которые сохраняют идеалы высшей Красоты и Справедливости, являются объединяющими принципами, благодаря которым народ становится одной духовной общностью. Художник, используя специальные композиционные приемы, сознательно не обозначает границ изображаемой им процессии. На переднем плане людской поток превращается в бесконечное народное море, создается ощущение, что крестный ход выходит за пределы холста, вовлекая уже и зрителя. Преодолеваются условные временные и пространственные границы, делая зрителя непосредственным участником действия. Таким образом, происходит воссоединение не только народа XIX века, но и всех будущих поколений. Прянишников видит залог будущего развития России в духовном объединении всех слоев общества под началом православной веры. Композицию картины, построенную по принципу пирамиды, в основании которой народ, венчает белокаменный храм, являющийся символом духовного обновления. Тема единства выражена и в живописном исполнении: работа написана свободно, почти эскизно, художник не выписывает, не детализирует элементы изображения, не расчленяет людскую массу на отдельные группы, поддерживая тем самым общий смысл произведения. Совсем другое прочтение этой темы можно встретить у И.Е. Репина, который в 1880–1883 годах написал свою знаменитую картину «Крестный ход в Курской губернии», где сделал акцент на социальном неравенстве в обществе. Возможно, Прянишников полемизирует с Репиным, выразив в своем произведении иную точку зрения. Так как о картине И.Е. Репина написано большое количество искусствоведческих исследований, то здесь подробно ее описывать нет необходимости. Но важно обратить внимание на то, что в репинской картине многолюдное шествие изображается на фоне вырубленного леса, где остались одни лишь пеньки. Вслед за группой, несущей тяжелый фонарь, можно видеть двух мещанок, держащих киот, где должна находиться святыня, но святого образа не видно, создается впечатление, будто он пустой. Это важные детали для правильной трактовки идеи произведения. Шествие состоит из людей

различных сословий, существовавших в пореформенной России, идущих куда-то мимо зрителя. Если взглянуть в эти персонажи, то они оставляют гнетущее ощущение. Народ, лишенный своих исторических корней и национальных святынь, не имеет будущего. Общей процессии противопоставлен чистый, одухотворенный образ мальчика-горбуна, пристально всматривающегося в даль. Его и группу странников художник отсекает от главного шествия, подчеркивая разделенность общества. Таким образом, он обнажает главную проблему. Оба художника изобразили одно и то же событие в жизни народа, но в разный исторический период. И если на картине И.Е. Репина народ разобщен и еще находится в историческом поиске, то герои произведения И.М. Прянишникова представляют единый народ, объединенный общими духовными ценностями, уже определивший путь своего дальнейшего развития. Та же тема прослеживается в работе К.А. Савицкого «Встреча иконы» (1878), где главный акцент делается на духовных ценностях русского народа. В центре композиции изображена икона Владимирской Богоматери, вокруг которой разворачивается основное действие.

«Крестный ход» И.М. Прянишникова в творческом наследии художника занимает особое место¹. По живописному исполнению, композиционному построению картина несет в себе черты, которые свойственны были уже художникам «новой волны».

¹ В данной работе неоднократно приводятся в качестве примеров произведения И.М. Прянишникова. Несмотря на то что существует несколько монографий о живописце, изданных как в 1950-е гг. (например: *Горина Т.Н.* Прянишников. М.: Искусство, 1958), так и в настоящее время (*Обухов В.М.* Художник-передвижник Илларион Прянишников. Калуга: Золотая аллея, 2008), все они имеют ряд объективных недостатков. Можно утверждать, что на сегодняшний день творчество этого художника изучено недостаточно, а его значение для русского искусства недооценено. Будучи незаурядной личностью, он чутко реагировал на события, происходившие в общественной жизни России, которые ставили перед культурой новые задачи. Его творчество развивалось в контексте всей русской школы живописи. И.М. Прянишников находился в постоянном творческом поиске, что выражалось как в совершенствовании технического мастерства, так и в использовании новых художественных форм. Однако не только в советских, но и в современных монографиях имя художника часто рассматривается сквозь призму навязанных стереотипов, выражающихся в том, что его живопись имеет непременно обличительный характер, что она тенденциозна, а жанровые произведения критикуются за «измельчение темы». Уже давно пришло время пересмотреть взгляд на творчество многих художников – современников И.М. Прянишникова, в том числе и его самого, признав, что оно было полно глубокого философского смысла, выражало самые актуальные идеи, будоражившие общественное сознание того времени (см.: *Корина Н.Д.* Новые тенденции русского искусства в творчестве И.М. Прянишникова. К 170-летию со дня рождения // Художник, 2011. №1. С. 20–27). В России искусство, как и вся русская культура, всегда играло особую роль, отражая содержание и требования эпохи. Оно стремилось к синтезу эстетического начала с нравственным и духовным. В творчестве Иллариона Михайловича Прянишникова эти тенденции, характерные для всей реалистической живописи, нашли наиболее полное воплощение. Именно поэтому в настоящей работе произведениям И.М. Прянишникова отводится значительное внимание.

Приведенные примеры показывают, как русское искусство отображало в художественных образах первостепенные исторические события, выявляя главные вопросы современности на разных исторических этапах. Также эти произведения наглядно демонстрируют субъективный характер творчества, сугубо индивидуальный подход в решении живописных задач разными художниками, входившими в одно объединение – Товарищество передвижных художественных выставок.

Описанные выше произведения показывают очевидность утверждений, что «любое искусство символично», что все в мире является уникальным и индивидуальным, что искусство «помогает человеку понять мир и самого себя, а также показывает ему, что он понял и что считает истинным»¹. Человек как частица мироздания пытается определить себя в этом мире в процессе самопознания. Через изобразительное искусство, которое является одной из форм самоопределения, происходит осмысление главного философского вопроса: что есть Я? Сумму впечатлений, получаемых от жизни, художник передает с помощью формы и краски, однако процесс художественного творчества – «сложное психическое явление, в котором проявляется инстинкт самоопределения»². Через искусство происходит познание и получение знания о сущности предметов, а само творчество есть процесс постижения сущности явлений. И.Н. Крамской свое состояние, которое охватывало его в процессе творчества, описывал следующим образом: «наконец <...> я достиг согласия между внутренним огнем, который там клопочет, и рукою, хладнокровно и спокойно, как будто нет никакой лихорадки, работающею. <...> Когда я буду с красками хозяином, как с соусом, когда мне удастся месить их, зачерпнувши во всю мочь и, схвативши умом, чувством, глазами голову всю зараз, заставить руку ходить тихо, но решительно, и как бы не думая, тогда <...> легко сказать! Хорошо рассуждать. Но ведь я не рассуждаю, это не логика, это чрезвычайно упругое и натянутое внутри, в самом сердце <...> и все-таки, это возможно и ни

¹ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Пер. с англ. С. 383.

² Васнецов А.М. Художество: Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи. Изд. 2-е. С.

сколько не удивительно; это Природа, уж так Богу угодно»¹. Художник долго и мучительно искал форму, которая соответствовала бы его замыслу. Например, картина «Неутешное горе» (1884), последний вариант которой был результатом пятилетнего поиска формы для выражения «драмы человеческого сердца». «Я искренне сочувствовал материнскому горю, я искал долго чистой формы и остановился наконец на этой»². Одновременно с этой картиной Крамской писал другую – «Неизвестная» (1883). Это обстоятельство, несомненно, является важным фактором для понимания и трактовки идеи произведения. Возможно, для «Неизвестной» он также долго искал форму. Судя по сохранившемуся этюду³, где изображена вполне земная молодая дама, кокетливо смотрящая на зрителя, окончательный вариант трактовки ее образа совершенно изменился. Картина экспонировалась на XI Передвижной выставке и вызвала большой интерес, о ней много писали в прессе, спорили, строили догадки и предположения о том, кого изобразил автор, однако Крамской оставил эти споры без ответа. Он никогда не объяснял своего замысла, предоставляя зрителю простор для размышлений.

На переднем плане картины в карете сидит молодая дама. Гордая осанка, спокойная, грациозная, взгляд ее больших карих глаз завораживает. Она смотрит на зрителя сверху вниз, так что создается непреодолимая дистанция между ней и окружающим пространством, в то же время в ее образе нет надменности. Зрителя не покидает ощущение какой-то загадки, непостижимой тайны. Возможно, этот зачаровывающий своей женственностью, таинственностью, несколько отстраненный образ сподвиг поэта на лирические строки: «И странной близостью закованный, / Смотрю за темную вуаль, / И вижу берег очарованный, / И очарованную даль»⁴.

Портрет написан на фоне архитектурных стаффажей, напоминающих Аничков дворец в Санкт-Петербурге. Воздушная перспектива создается постепенно усиливающимся по направлению вглубь картины окутывающим

¹ Крамской об искусстве. С. 165.

² Там же. С. 163.

³ И.Н. Крамской «Неизвестная» (этюд). 1883. Национальный художественный музей Латвии, Рига.

⁴ Александр Блок «Незнакомка».

перламутровой дымкой туманом в зимний пасмурный день. Городской пейзаж теряет интенсивность цвета, становясь сначала зыбким и размытым, постепенно окончательно поглощается густым перламутром тумана. Фон, на котором изображена молодая дама, больше напоминает мираж из других миров, в котором можно увидеть и «берег очарованный, и очарованную даль», нежели реальный городской пейзаж. Фигура «Неизвестной» в черном бархатном пальто и шляпе со страусиными перьями резко контрастирует с густым холодным туманом, образующим бесконечно открытый фон, напоминающий такой же открытый фон в картине «Христос в пустыне». Сиренево-розовые оттенки жемчужной интенсивности тумана усиливают ощущение бесконечности. В этом резком противопоставлении фигуры человека и фона читается тема Человека и Мироздания. Картина по своему композиционному построению, воздушной перспективе, резкому разделению фона и фигуры человека и даже технике письма, своей загадочностью и непостижимостью удивительно напоминает картину «Мона Лиза» Леонардо да Винчи, в которой воплощена «не повседневная реальность жизни, но мир идеальный». И здесь напрашивается роднящая обе картины параллель в трактовке произведений. С другой стороны, «Неутешное горе» и «Неизвестная» – картины, также неразрывно связанные общей темой. И если в первой И.Н. Крамской нашел форму для выражения горя женщины, потерявшей своего ребенка, то «Неизвестная» – это философское осмысление жизни, воплощение Вечной Женственности, олицетворяющей женское начало Всемирного Духа, порождающего жизнь во Вселенной.

В произведениях русских художников появляется новое осмысление «героя, который пытается определить себя в Мире». Например, жанровая картина И.М. Прянишникова «Порожняки» (1872), которая экспонировалась на знаменитой I Передвижной выставке 1871 года, была самой запоминающейся, получила восторженные отзывы и всеобщее признание. И не случайно, так как перед зрителем была показана картина, представляющая новое явление в живописи. Восторженные отклики художник получил не столько за мастерское живописное исполнение, сколько за точную передачу эмоционального состояния героя. Вот как В.В. Стасов описывал эту картину: «Опять зима, опять

снег... И вот тут-то, заворачивая по дороге в сторону, тянутся маленькой рысцей шесть пустых розвальней – это они спустили товар в городе и возвращаются домой. Извозчики сидят на дне саней, у самой земли, от холода уткнувшись в поднятые воротники своих сермяг и тулупов; осунувшиеся лопатки и ребра деревенских лошадемок торчат из кожи; мохнатая хозяйская собака на бегу роется лапами в сугробе снега, кругом по белому полю прыгают и чешут носы вороны; и вот на последних розвальнях, у самого глаза зрителя, сидит, свернувшись калачиком, прозяблый семинарист, с пачкой книжек, перевязанных веревочкой, и еле-еле сам прикрытый пальтишком и с обмотанным вокруг шеи шарфом. Это он на Рождество или Масленую домой едет, пристегнувшись к "оказии". Ему холодно, потухшие над латынью глаза вяло смотрят – кажется, он ни про что больше не думает, как только: "Ах, поскорей бы какой-нибудь постоялый двор, да горячего чаю!" – и чувствуешь везде кругом такое молчание среди угрюмого снегового пейзажа, все умерло, нет ни звука. <...> По выражению, по тону, по картинности и рельефу эта маленькая картинка – одна из лучших наших картинок последнего времени»¹. Нельзя не согласиться с последней оценкой – действительно, эта картина одно из лучших жанровых произведений своего времени. Однако в обрисованной Стасовым характеристике героя чувствуется какая-то обреченность, безнадежность его положения, подавленность внутреннего состояния, чему, казалось бы, соответствует и зимний пустынный пейзаж, да и вся окружающая обстановка. Но смотря на главного героя, вглядываясь в выражение его лица, совсем не ощущаешь обреченности, да и пейзаж с типичными для русской зимы заснеженными пространствами не кажется таким уж тоскливым. Наоборот, лошадиный обоз стремительным движением разрывает снежную бурю, за которой уже виднеется просвет, а дальше за горизонтом робко просыпается утренняя заря. В образе студента сосредоточена вся сила человека, стремящегося к своей цели. Именно осознание важности и нужности этой цели помогает ему справляться с препятствиями, которые встречаются на жизненном пути, дает стимул идти дальше, борясь с усталостью, холодом и изнуряющими

¹ Стасов В.В. Избранные статьи о русской живописи. М., 1984. С. 116.

расстояниями. И тут вспоминаются слова Ф.М. Достоевского: «...найди себя в себе, подчини себя. Овладей собой – и узришь Правду. <...> Победишь себя, усмиришь себя – и станешь свободным как никогда, <...> и начнешь великое дело, и других свободными сделаешь, и узришь счастье, ибо наполнится жизнь твоя...». Юноша на картине Прянишникова – это новый герой, но героизм его не в ратных подвигах, а в каждодневном преодолении себя, в победе над внешними обстоятельствами на пути к цели. Важную роль в этом произведении, играет пейзаж, который наравне с жанром участвует в создании внутренней целостности картины и в раскрытии ее внутреннего содержания. Художник создал несколько вариантов картины «Порожняки». Например, в произведении 1871 года (Харьковский музей изобразительных искусств) пейзаж с деревьями, кустарниками по обе стороны от обоза, с островками лесов вдаль на горизонте создавал ощущение замкнутого пространства, а в окончательном варианте 1872 года Прянишников переписал пейзаж, уже когда картина находилась в Третьяковской галерее. Убрав все лишнее, он написал открытый во все стороны, бескрайний, бесконечный простор русской природы, где заснеженная равнина сливается с небом. Таким образом, придав природе онтологические черты, художник ярче выразил внутреннее единство Природы и Человека. Картина «Порожняки» представляет собой новый этап в творчестве самого художника, в произведениях которого главным становится философское осмысление исторических событий и жизни человека, а девизом в творчестве – «понимание объекта изображения или исследования». В письме к А.А. Киселеву он писал: «Ничего не ново под луною, кроме Истины, которая вечно нова и для искусства составляет и красоту, и новизну»¹.

Невероятный прорыв был сделан русским искусством во второй половине XIX века в портрете, жанре, исторической картине и особенно в пейзаже, как по силе духовного наполнения, так и в отношении технического мастерства. Художественный критик Г. Урусов на страницах журнала «Беседа» в 1872 году писал: «Дюкер, Саврасов, Каменев, Шишкин, Аммосов, Васильев и другие

¹ Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. 5049 11/12-з. Письмо И.М. Прянишникова А.А. Киселеву. Октябрь 1891.

сделали в пейзаже переворот, какой сделан был в описании природы в художественной литературе Пушкиным, Гоголем, Тургеневым и прочими. Простота, правда и незатейливость содержания при удивительно выработанной технике – вот достоинства нового пейзажа»¹. Здесь можно отметить и другие важные достоинства – одухотворенность и ритм, передающий пейзажу биение жизни. В этом жанре появляются свойственные только русскому пейзажу пространственно-геометрические построения и технические приемы, позволившие расширить смысловые границы произведений, придав им онтологические черты. Вот как И.Н. Крамской описывает картину Ф.А. Васильева «В Крымских горах» (1873): «Чем дальше, тем больше зритель невольно не знает, что ему с собой делать. Ему слишком непривычно то, что ему показывают, он не хочет идти за Вами, он упирается, но какая-то сила тянет его все дальше и дальше, и наконец, он, точно очарованный, теряет волю сопротивляться и совершенно покорно стоит под соснами, слушает, слушает какой-то шум в вышине над головою, потом опускается, как лунатик, за пригорок, ему кажется – недалеко уже лес, который вот-вот перед ним; приходит и туда, но как хорошо там, на этой горе, плоской, суровой, молчаливой, так просторно; эти тени, едва обозначенные солнцем сквозь облака, так мистически действуют на душу, уж он устал, ноги едва двигаются, а он все дальше и дальше уходит и наконец вступает в область облаков, сырых, может быть, холодных; тут он теряется, не видит дороги, и ему остается взбираться на небо, но это уж когда-нибудь после, и от всего верха картины ему остается только ахнуть»². Картина в пространственном отношении выстраивается по вертикали таким образом, что у зрителя остается только одна дорога, ведущая к границе, за которой начинается область трансцендентного. В таких пейзажах, а их немало в русском искусстве, есть стремление к достижению «одухотворенной гармонии».

Часто в искусствоведческих статьях, посвященных русскому пейзажу, можно встретить следующую трактовку: «В 1860 – 1870-е годы пейзажи

¹ Цит. по: Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников второй половины XIX в. В 2-х кн. Кн. 1 / Ред. А.И. Леонов. М., 1962.

² Крамской об искусстве. С. 147.

строятся совершенно по-другому: теперь это пейзажи целостного пространства, где никаких аллей и беседок зрителю не предоставлено. И это картина русской природы. <...> На "унылых" пейзажах изображено обширное плоское поле (в буквальном или более общем смысле слова), в центре часто, хотя и не всегда, находится человек или транспортное средство, за судьбу которых остается только глубоко переживать. <...> Тогдашний зритель иначе на русский пейзаж и не глядел, только как на дорогу – трудную, размытую, заледенелую, заснеженную, заболоченную. Персонажи продираются сквозь слякоть и лед и посреди картины как будто остаются без движения в момент безнадёжного выбора пути. О таких пейзажах в один голос говорили, что они "теснят грудь". <...> Пространство сильно раздвинуто во все стороны и одновременно стянуто к центру, что ясно читается как драма личности в превосходящем ее "общем"»¹. Можно только отчасти согласиться с такой трактовкой русского пейзажа, которая целиком вписывается в мироощущение современного человека. Действительно, изображались обширные, как правило, уходящие за горизонт просторы, где в центре почти всегда находился человек либо делался намек на его присутствие. А вот безысходность и «безнадёжность выбора пути» вряд ли. Для религиозно- православного сознания русского человека XIX века пространство русской природы, безграничное, часто пугающее своей неизведанностью, ассоциировалось с космосом, божественным мироустройством. У зрителя созерцание необъятных просторов вызывало неосознанный трепет, те самые чувства, когда «захватывает дух», перехватывает дыхание, «теснит грудь», и осознание своей малости перед величием и непостижимостью божественной Вечности. Русский человек не воспринимал жизнь как трагедию или «драму личности в превосходящем ее "общем"», он знал, что каждый является «одиноким путником», совершающим путешествие на этой земле, конечной целью которого будет непременно жизнь вечная, то есть «Царствие Божие». Поэтому так часто в русском пейзаже можно видеть одинокую фигуру, окружённую бесконечным пространством Природы,

¹ Деготь Екатерина. Пространственные коды «русскости» в искусстве XIX века // Отечественные записки, 2002. № 6 (7). URL: <http://strana-oz.ru/2002/6/prostranstvennye-kody-russkosti-v-iskusstve-xix-veka> (дата обращения 23.04.2018).

олицетворение «одинокости перед лицом Божиим». Это то самое онтологическое восприятие пространства, о котором писали Ф.М. Достоевский и другие русские мыслители, воспевали поэты. Православно-христианское миропонимание русского человека давало ему преодоление трагического восприятия мира. Н.Н. Ге, объясняя молодым художникам значение пейзажа в искусстве, произнес: «Какое придать значение природе, когда вы остаетесь на поле и смотрите на все окружающее величие БОГА. Вы впервые начинаете ясно сознавать себя ничтожными, слабыми. Вы теряетесь положительно от всего, потому что ничего нельзя постичь: все вокруг неразрешимая тайна. Вся эта Красота не вами создана, не вами объяснена. <...> Ах нет, пейзаж – святая, великая вещь. <...> Это не менее глубокая отрасль искусства. <...> Пейзаж – не то, что вы думаете, в нем – Бог, самый грандиозный и беспредельный»¹.

Пейзаж-настроение в русском искусстве, отображающий необъяснимые явления в природе, где атмосферное восприятие, трепетное, ускользающее, быстротечное, загадочное, ассоциируется с душевными переживаниями, а значит с областью духовной. Картины русской природы, то умирающей, то воскресающей, отождествлялись с жизнью и смертью, бесконечным, непрерывным процессом в природе. Русский философ С.Л. Франк утверждает, что «русское мировоззрение имеет ярко выраженный практический аспект, при котором сознание человека понимается как действие, процесс в бытии, поэтому для русских мыслителей более характерно онтологическо-метафизическое понимание жизни»². Это высказывание применимо и к живописи. Поэзия и живопись – родственные искусства, которые дают понимание об эстетических представлениях соответствующей эпохи. Отношение к природе как к живому одухотворенному существу свойственно многим русским поэтам, которые наделяли ее человеческими чувствами, эмоциями, языком: «лазурь небесная смеется», «лениво дышит полдень мгlistый», лес «грустит», вершины деревьев «бредят», весенний гром «резвится и играет», ночное море «ходит и дышит», а молнии на ночном небе напоминают поэту сверкающие глаза неведомого

¹ Николай Николаевич Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. С. 293.

² Цит. по: *Ермишин О.Т.* Русская историко-философская мысль (конец XIX – первая треть XX в.). С. 114.

существа и т.д. Так, Ф.И. Тютчев, поэтическая мысль которого способна охватить все мироздание, потому-то лирика его имеет космический характер, верил, что Природа обладает великой Душой, у Природы своя таинственная жизнь и бессмертная сущность:

Не то, что мните вы, Природа;
 Не слепок, не бездушный лик –
 В ней есть Душа, в ней есть свобода,
 В ней есть любовь, в ней есть язык...¹

«В ней есть язык» часто непостижимый, таинственный, загадочный, которым Природа говорит, ее нужно только услышать и понять. С.Л. Франк утверждал, что «в произведениях Тютчева выразилось цельное мировоззрение поэта, которое можно понять через единство содержания и стиля. Космическое мироощущение Тютчева, выраженное в поэзии, представляло собой "художественную религиозную философию", проникновение в глубину внешних явлений. Тютчев видел в природе откровение Божества, и поэтому его мироощущение имеет характер пантеизма. В творчестве Тютчева органично сочетались религиозность поэта и его метафизическое чувство мира. В понимании поэта мир одухотворен, связан неразрывными нитями с Богом»². Природа вдохновения поэта и художника одна, то же «метафизическое чувство мира», то же постижение сущности явлений. Поэзия и искусство – это, прежде всего, путь познания Природы и Человека как «единства всего Сущего». В пейзажах русских художников передается чувство сопричастности Природе, предельная близость к ней, отношение к Природе как к «откровению Божества» и стремление к «одухотворенной гармонии». Пример романтического направления в живописи – «Русалки» (1871) И.Н. Крамского, написанные на сюжет повести Н.В. Гоголя «Майская ночь». Первый вариант картины, который в настоящее время находится в Витебском художественном музее, более соответствовал иллюстрации к художественному произведению, где изображалась сцена «Сон Левко», завораживающая своей фантастичностью.

¹ Ф.М. Тютчев «Не то, что мните вы, природа...». 1836.

² Цит. по: *Ермишин О.Т.* Русская историко-философская мысль (конец XIX – первая треть XX в.). С. 114.

Однако после поездки художника на Украину появляется другой, окончательный вариант, где он уходит от иллюстративного жанра. Потрясенный преображенной Природой, Крамской в картине передал свои ощущения, которые остались от воспоминаний о залитой лунным светом природы в теплую украинскую ночь, в тот момент, когда исчезает тонкая грань между видимым и невидимым мирами и оживает таинственный, наполненный мистическими явлениями мир, существующий, по народным поверьям, параллельно с миром реальным. «Я рад, что с таким сюжетом окончательно не сломал себе шею, и если не поймал луну, то все же нечто фантастическое вышло»¹. Художник предпринял попытку преодоления материальности в рамках возможностей живописного языка. Каждый художник, изображающий природу, увиденное пропускает через свое восприятие, через свою душу и сердце, зрителю он передает свое впечатление, выраженное в художественных образах. Природу скопировать невозможно, как невозможно «достоверно фиксировать увиденное», будучи живописцем, можно только выразить свое отношение к Природе, а талант художника определяет силу выразительности и художественности произведения. В древности китайские мудрецы говорили: «"Одухотворенная гармония" в живописи возникает в скитаниях сердца, в то время как вдохновенная красочность картины рождается под кистью»².

Современные научные и искусствоведческие исследования подтверждают, что для решения художественных задач живописцы часто использовали индивидуальные технические приемы живописи при нанесении красочного слоя, грунта, имприматуры, подмалевков и прочих элементов послойной структуры картины. В настоящее время во многих музеях страны проводятся исследования, такие как рентгенография, микроскопия, химический анализ, спектроскопия ультрафиолетового и инфракрасного излучения. Искусствоведческие работы, дополненные подобными научными изысканиями, позволяют комплексно изучать творческий метод того или иного мастера, в элементах структуры картины выявлять индивидуальные приемы пластического

¹ Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников второй половины XIX века. Кн. 1. С. 27.

² Го Жо-сюй. Записки о живописи: что видел и слышал. М., 1978. С. 30.

построения формы, передачи пространства, световоздушной среды. И таким образом понять процессы, влияющие на формирование творческого метода художника. Так, например, в диссертации И.А. Любимовой «Проблема живописных характеристик русской пейзажной живописи второй половины XIX века. Стилистические задачи и техника их выполнения»¹ были проведены исследования пейзажной живописи второй половины XIX века, которые показали взаимосвязь стилистики и техники живописи. Объектом исследований стала коллекция русской пейзажной живописи из собрания Вятского художественного музея имени В.М. и А.М. Васнецовых, включающая произведения И.К. Айвазовского, А.И. Куинджи, Ф.А. Васильева, И.И. Шишкина, И.И. Левитана, К.А. Коровина и других. В результате был сделан вывод: развивая в пейзаже идею света и цвета, их взаимодействия с пространством, каждый художник сделал свои открытия при ее воплощении. Так, например, «в картине Васильева "Рассвет" (1873) состояние затуманенной атмосферы участвует в построении пространства. Этюды Шишкина из коллекции музея позволяют рассмотреть проблему взаимодействия рассеянного света и природного цвета в пейзаже. В произведениях Левитана новаторство можно увидеть в передаче изменения цветовой тональности пространственной среды. А в музейных работах К. Коровина полнокровно воплощается идея взаимодействия света и цвета в пространстве, когда изменение цвета связано с экспрессией света. <...> Оригинальные приемы применения цветных имприматур в решении живописных задач использовал Куинджи, а также Васильев. Этюды Левитана дали интересную, неизвестную ранее информацию о химическом составе бумажной основы. В картинах Коровина подтвердили факт применения грунтов собственного приготовления и т.д.»². Поскольку подобные научные работы получают сейчас все большее распространение, можно надеяться, что дальнейшие исследования покажут новые интересные результаты в этой области, а главные открытия еще впереди.

¹ Любимова И.А. Проблема живописных характеристик русской пейзажной живописи второй половины XIX века. Стилистические задачи и техника их выполнения. Автореф. дисс. канд. иск. М., 2004 — URL: <http://cheloveknauka.com/problema-zhivopisnyh-harakteristik-russkoy-peyzazhnoy-zhivopisi-vtoroy-poloviny-xix-v-stilisticheskie-zadachi-i-tehnika-i-ixzz4WJzSRnxg> (дата обращения 15.07.2018).

² Там же.

Начиная с 80–90-х годов XIX века обозначается новый этап в изобразительном искусстве, названный «поздним передвижничеством», перед которым вставали и новые исторические задачи. Эти перемены связаны с именами А.Е. Архипова, В.Н. Бакшеева, И.П. Богданова, Н.П. Богданова-Бельского, В.К. Бялыницкого-Бирули, А.М. Васнецова, С.А. Виноградова, Н.В. Досекина, Н.Н. Дубовского, И.И. Ендогурова, С.Ю. Жуковского, Н.П. Загорского, М.М. Зайцева, С.В. Иванова, Н.А. Касаткина, А.М. Корина, К.А. Коровина, К.К. Костанди, Н.Д. Кузнецова, К.В. Лебедева, А.В. Маковского, С.В. Малютина, С.Д. Милорадовича, А.В. Моравова, М.В. Нестерова, П.А. Нилуса, Н.В. Орлова, И.С. Остроухова, К.К. Первухина, П.И. Петровичева, Н.К. Пимоненко, Л.В. Попова, И.П. Похитонова, А.Л. Ржевской, В.А. Серова, С.И. Светославского, А.С. Степанова, Л.В. Туржанского, Э.Я. Шанкс, А.Н. Шильдера; М.Х. Аладжалова, С.А. Коровина, В.Н. Мешкова, Л.О. Пастернака, В.В. Переплетчикова, Е.Д. Поленовой и других. Если художники 1860-х и 1870-х годов были в поиске новых средств выражения онтологической природы Мира, то для позднего передвижничества онтологизм являлся главной отличительной чертой. Природа буквально врывается в произведения искусства, стирая границы между жанрами, будь то портрет, бытовая или историческая картина. Разнообразие новых технических и художественных приемов открывало перед русским искусством безграничные возможности в познании Мира и Человека.

3.2 Социальный реализм и его особенности в конце XIX – начале XX века

В разные времена Человек всегда был одной из главных тем в русском искусстве, но под влиянием философии эта тема приобретает в конце XIX – начале XX века новое звучание. В изобразительном искусстве появляются новые смысловые и художественные акценты, которые становятся отличительными признаками творчества поздних передвижников и близких им по духу художников. Прежде всего это было связано с расцветом русской

философской мысли, которая оказывала непосредственное влияние на все сферы русской культуры, в том числе и на изобразительное искусство. Одной из ее главных отличительных черт являлся онтологизм. Русские мыслители стремились к «реальному проникновению в само бытие». Особое онтологическое понимание души выражалось в том, что человек мыслился неразрывно связанным с космическим и божественным бытием. Человек становится главной темой в русской культуре, а познание Мира через Человека – главной задачей. Отсюда возрастает интерес к решению именно психологических задач. Русское искусство в обозначенный период было обращено к более пристальному проникновению в суть человеческой природы, что в полной мере проявилось в бытовой картине. Заимствуя форму у рожденного в недрах европейской художественной культуры жанра, на отечественной почве она наполнилась исконно русским содержанием. Бытовая картина эволюционировала, видоизменялась, со временем приобретая новое звучание. Появилось осознание того, что она есть ценность не только «исторического свидетельства», помимо этого она наделена способностью через изображение явлений повседневной жизни раскрывать и выявлять глубинные закономерности исторических процессов эпохи. В этом смысле интересны параллели с западным искусством, в котором те же тенденции проявились еще в эпоху романтизма. Рассуждения немецкого поэта и критика Генриха Гейне как нельзя лучше отражают суть того поворота, который произошел в искусстве по отношению к жанровой картине. По мысли Гейне, полотна на историческую тематику отличает от жанровой живописи лишь временная отдаленность изображаемых событий: «Может быть, это слово *историческая живопись* выражало бы смысл определенный, если бы его употребляли в самом естественном значении, то есть для изображения предметов, взятых из всемирной истории»¹, но никак не глубина смысла, возвышенность заложенной идеи. Он считал, что «выражать глубокие идеи» картины из современной жизни могли с не меньшей силой. Вдобавок ко всему, в отличие от «большого» исторического жанра, бытовой казался «более независимым от официальной,

¹ Генрих Гейне. Собрание сочинений. В 6-ти т. М., 1983. Т. 5. С. 160.

или официозной, истории. Он был даже более свободолюбив, будучи поглощенным жизнью сугубо личной, индивидуальной. До известной степени – и более демократичным»¹.

«Глубокие идеи», о которых говорил Гейне, это прежде всего рассуждения о бытии как о сложном явлении природы и общества, где осмысляются вопросы добра и зла, жизни и смерти, войны и мира, любви и ненависти и т.д. Приходит понимание, что жизнь соткана из мгновений, каждое из которых бесценно. Отсюда внутренний мир выступает здесь на первый план, и то, что часто в искусствоведческой литературе называли «мелкотемьем», «выражением мелких будней» или «поэзией мещанских бытовых сцен», в выражении которых непременно находили признаки упадка, в действительности приобретает глубокий философский смысл. В таких картинах нет героически обобщенных типов персонажей и монументальных образов русской истории. Наоборот, произведения эти раскрывают нам один из наиболее потаенных и загадочных миров – мир человеческой души, показывают сложную гамму чувств и эмоций, которую переживает за свою жизнь каждый и которая подчас так и остается незамеченной.

Творческая программа Товарищества передвижных художественных выставок, долгое время ассоциировавшаяся именно с произведениями на бытовую тематику, в которых поднимались остросоциальные проблемы современного общества, определялась границами термина «критический реализм». Советское искусствознание, в недрах которого это понятие оформилось, предполагало изучение русского реализма с точки зрения критических тенденций, с позиции идейной картины, социально-бытового жанра. Узконаправленный подход к наследию передвижников кроется в теоретической и идеологической основе искусствоведческой науки прошлого столетия, зажатой рамками атеистической системы миропонимания. Такой метод изучения лишает русское искусство его духовной сущности и исторической миссии. Совсем не «критический реализм», а тот духовный

¹ *Верещагина А.Г.* Критики и искусство. Очерки истории русской художественной критики середины XVIII – первой трети XIX века. М., 2004. С. 545–546.

потенциал, заложенный в русском искусстве изначально, давал ему импульс к дальнейшему развитию. В своей основе русское искусство было многовекторным, его сложно и неверно было бы втискивать в рамки одного направления. Само определение русского искусства, названного реалистическим, несет в себе большую долю условности, так как внутри реалистического метода можно обнаружить и религиозно-философский символизм, и эстетику романтических традиций¹, и былинно-сказочную метафоричность и т.д. Внутри портретного, исторического, религиозного жанров также возникали сложные переплетения, особенно в произведениях поздних передвижников.

Именно поэтому в данном исследовании мы будем употреблять более емкое и менее тенденциозное понятие «социальный реализм» применимо к жанровым произведениям, в которых раскрывается тема сложных взаимоотношений человека и окружающей действительности. Примером таких работ могут служить: «В дороге. Смерть переселенца» (1889), «Этап» (1892), «Беглый» (1886) С.В. Иванова; «Углекопы. Смена» (1896), «Сбор угля бедными на выработанной шахте» (1895), «В коридоре окружного суда» (1897) Н.А. Касаткина; «На миру» (1893) С.А. Коровина; «Умирающая» (1894), «Недавнее прошлое (Перед поркой)» (1904) Н.В. Орлова; «Ходоки на новые места» (1904) Л.В. Попова; «Жертва фанатизма» (1899) Н.К. Пимоненко и другие.

«Задача искусства – не случайности быта, а общая их идея, зорко угаданная и верно снятая со всего многообразия однородных жизненных явлений»², – говорил Ф.М. Достоевский. Способность считывать суть явления, выразить самую идею «многообразия» этого бесконечного калейдоскопа рутинных житейских мгновений, превознося их до уровня смысловых обобщений, и было задачей творчества целого поколения художников. Каждый в своей манере и в соответствии с собственным видением мира утверждал ценность человеческой жизни, используя пластику реалистического

¹ Подробнее о романтических тенденциях см.: Давыдова О.С. Пассивные гении романтизма. Возвращаясь к передвижникам // Искусство XIX–XX вв. Сцепления и размежевания. Сборник статей / Отв. ред. и сост. И.Е. Светлов. М., 2012. С. 35–80.

² Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. В 15-ти т. Т. 12. С. 96–97.

изобразительного языка. Их искусство нашло такую художественную форму, посредством которой декларировались непреходящие истины, а именно: «Жизнь – высшее достояние, которое не понимается рассудочно или логично, а просто воспринимается как первичная и главная ценность»¹. В таких произведениях особое внимание отводится изображению человеческих чувств, эмоциональных состояний. Чутким участием в судьбах своих героев и глубоким сопереживанием им отличаются работы: А.Е. Архипова «Прачки» (1890-е); С.А. Виноградова «На работу» (1895); Н.П. Богданова-Бельского «Новая сказка» (1891), «Устный счет» (1895), «У дверей школы» (1897); Н.К. Пимоненко «Святочное гадание» (1888); А.Л. Ржевской «Веселая минутка» (1897), «Музыка» (1902–1903); В.Н. Бакшеева «Житейская проза» (1892–1893); К.В. Лебедева «К сыну» (1894); В.Н. Мешкова «Вечерняя серенада» (1893); Л.О. Пастернака «Вести с родины» (1889), «К родным» (1891); А.М. Корина «Опять провалился» (1891), «В отсутствие жены» (1893), «Увлекательное чтение» (1900); А.В. Моравова «Будущий наездник» (1908); Н.А. Касаткина «Соперницы» (1890) и других.

Критик В.В. Чуйко, оценивая творчество молодых художников на XXIV Передвижной выставке в 1896 году, писал: «...жанр народного быта есть: г-г Архипов, Касаткин, Корин, Серов, Бакшеев, Орлов, Коровин, Пимоненко разрабатывают его. <...> Под их кистью этот жанр совершенно изменился, на нем видны следы современной мысли, направления исключительно психологического, <...> а на манере в этом новом или, вернее, обновленном жанре видны новые приемы техники»².

В этом смысле уместно подробнее рассмотреть картину А.М. Корина «Больной художник», которую он экспонировал в 1892 году на XX выставке Товарищества передвижных художественных выставок. На этом примере отчетливо видны основные характерные черты, свойственные творчеству молодого поколения художников-передвижников.

¹ История русской философии. Учебник / Ред. М.А. Маслин. М., 2001. С. 266.

² Чуйко В.В. Выставка передвижников // Всемирная иллюстрация. 1896, 17 февраля. № 412. С. 201.

Сюжет картины таков: в центре мастерской у мольберта перед холстом, окруженный этюдами, эскизами и предметами искусства, сидит художник. Он пристально всматривается в свою картину. На лице растерянность, отчаяние и усталость. Он понимает, что картина, которая была начата, возможно, уже никогда не будет написана. Перед его взором промелькнула вся жизнь. Ради искусства он жил и живет, только оно значимо для него, необходимо ему как воздух. В облике художника все говорит о тяжелой болезни. Еще недавно он энергично, с подлинной страстью, держа палитру и кисти, делал многочисленные наброски для своих новых полотен, теперь же с трудом сидит в кресле. Его худое слабеющее тело поддерживает подложенная под спину подушка. Правая рука с тонкими длинными пальцами бессильно повисает, левая сжимает платок, без которого уже невозможно обходиться. Сил нет, но художник делает движение вперед, пытаясь приблизиться к холсту. Тщетно! Сейчас он один на один со своим творчеством, которое является смыслом его жизни, его существования. Что же дальше? Тяжелая болезнь не дает ему больше заниматься искусством...

В другой комнате за занавесью видна сидящая за столом женская фигура. Покорившись судьбе, понимая трагичность и серьезность момента, она смиренно притаилась в ожидании, боясь нарушить своим присутствием покой художника. Ее, казалось бы, второстепенный образ играет значительную роль в драматургии произведения, ведь именно в нем воплощены вся боль и страдания, которые испытывают близкие люди от безысходности и отчаяния, осознания своего бессилия перед невозможностью помочь родному человеку. С введением в композицию этого персонажа драма выходит за рамки состояния одного человека, охватывая окружающую его среду. Эти два мира взаимосвязаны, но в то же время существенно различаются. Автор произведения сознательно разграничивает мир внутри мастерской – особый мир мастера и внешний мир, отгораживая его занавесью с левой стороны и шторой с правой.

Через реалистическую пластику автору удалось создать цельный художественный образ, убедительно, с жизненной достоверностью передать эмоциональное содержание произведения, подметив мельчайшие подробности

поведения человека, надломленного тяжелым недугом. Это особое настроение, атмосферу напряженной тишины, которая предшествует моменту прозрения героя, может уловить любой, кто останавливается перед картиной. Образ художника надолго запечатлевается в памяти, волнуя сознание, бесконечно рождая в нем чувственные ассоциации. Мысли и эмоции уносятся далеко за пределы картины, в область душевных переживаний, непостижимых тайн, которыми полон мир любого человека. Восприимчивый зритель, постепенно проникая в содержательные и чувственные пласты сюжета через развернувшуюся на холсте драму жизни, сможет открыть и осознать ту обобщающую идею, которую художник заложил в основу произведения. Авторский замысел раскрывается с помощью различных приемов: композиционных, художественных, технических. В картине продумана каждая деталь, каждый предмет имеет свое место, играет определенную смысловую роль. В композиции картины важное значение имеет цвет, который не только придает выразительность произведению, но также является дополнительным символическим акцентом, способствующим раскрытию основного замысла произведения. Живописное пространство выстроено так, что художественные образы наводят зрителя на определенные ассоциации и параллели. Если иметь в виду, что «любое восприятие есть также и мышление, любое рассуждение есть в то же время интуиция, любое наблюдение – также и творчество»¹, то в данном случае можно говорить о визуальном мышлении зрителя, которое неразрывно связано с понятием перцептивного знания или опыта. Анализ картины позволяет показать, с помощью каких приемов художник решает поставленные живописные задачи. Так, в картине несколько композиционных центров. Образ художника является центральным, автор выделяет его как расположением, так и с помощью цветовых решений. На полотне мы видим беспомощную фигуру художника, утопающую в большом вольтеровском кресле. Поза, положение головы, рук и ног, да и всего туловища подчиняются его внутреннему душевному состоянию, а выражение лица передает всю драму, глубоко им переживаемую. Руки и ноги, расположенные на диагональной и горизонтальной

¹ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Пер. с англ. С. 21.

осях картины, выступают на передний план, предполагая потенциальную активность, вся фигура же, погруженная в кресло, остается позади. Уменьшение яркости цветовых акцентов – от светлого тона лица, рук, светлых брюк к темному сине-зеленому цвету свитера – создает ощущение глубины. Белоснежная наволочка на подушке, на которую опирается художник, и белый платок в левой руке образуют своеобразный контраст, еще сильнее утяжеляющий глухой сине-зеленый цвет. Фигура художника выглядит хрупкой, а его грудь впалой. Если белый цвет – это цвет грусти и печали, то красный имеет противоположное значение, символизируя жизненную силу. Красная кайма на одежде смотрится выпукло и выразительно, ярким контуром вокруг шеи, на рукавах, поясе, словно оберег, обвивает она главного героя картины. Выступающая часть красной подушки усиливает интенсивность цвета и выделяет его на общем фоне полотна. В то же время положение головы смещено вправо по отношению к центральной вертикальной оси, а верхняя часть туловища вместе с шеей наклонена относительно центральной точки. Такой прием создает ощущение движения корпуса тела и головы вперед по направлению к холсту, придавая внутреннюю напряженность и динамику всей фигуре. Одновременно с этим притяжение всего тела к креслу столь велико, что кажется, будто художник просто не в силах вырваться из его объятий, беспомощно оставаясь недвижимым. Особенный драматизм образу придает правая рука, расположенная практически в центре картины, что говорит о ее смысловой значимости. Опираясь на край стола, рука согнута в запястье почти под прямым углом, кисть же, свисая параллельно вертикальной оси картины, зрительно воспринимается безжизненной. Таким образом, автор еще раз подчеркивает, сколь безысходно положение художника, ведь именно правая рука является основным рабочим инструментом, его орудием жизни, а здесь она лишена всякой творческой и физической энергии.

Второй композиционный центр расположен за центральным – это гипсовые маска и стопа, помещенные на одной линии, неподвижно фиксируются вертикальной осью. Фигура художника по отношению к этим предметам выглядит еще более неустойчивой, стремящейся совершить

движение. Такими композиционными построениями достигается эмоциональная, смысловая и психологическая насыщенность передаваемого образа. Но автор не ограничивается описанием жизненной драмы своего персонажа, он смотрит глубже. Его волнует то, о чем думает художник в минуты прозрения, когда он сталкивается лицом к лицу с неизбежным, когда наступает предел жизненного пути. Кто такой художник? Какова его роль? В чем смысл его творчества, его предназначения? Перед каждым человеком рано или поздно встают вопросы: что есть Я, в чем смысл моей жизни, что дальше? Зрителю предлагается вместе с главным героем картины поразмыслить о вечных непреходящих ценностях, которые составляют основу земного и вечного существования. Каким же образом автор решает эту непростую задачу? Как на живописном уровне выразить не только душевные переживания, эмоции, но и мысли? Тут приходит на помощь универсальный язык символов. Связанный с работой подсознания человека, его интуицией, он способен передать сложнейшие логические размышления, преодолевая языковые, культурные, традиционные, временные границы, а также помочь правильно толковать тему произведения. В этом случае символизм становится языком картины.

По замыслу автора в композиции произведения все предметы, находящиеся в мастерской и окружающие художника, играют важную роль. Так, предметы, выделенные белым цветом, имеют дуальный смысл. На картине они расположены по диагонали, так, что взгляд невольно скользит от одного к другому, акцентируя на них внимание зрителя. С одной стороны, эти предметы окружают художника в его повседневной жизни (гипсовые слепки, копии скульптур греческих героев, даже стакан молока и т.д.), с другой – эти же предметы имеют особое значение, являясь символами общечеловеческих понятий, заключающих в себе законы бытия. С помощью цветового решения расставляются нужные смысловые акценты. Через диалог белого и красного решается символическое разделение духовного мира и материального, где белый цвет обозначает духовную сферу, а в противоположность ему красный символизирует земную реальность и жизненную силу.

Любопытно заметить, что направление лица художника и его правой руки совпадает с направлением гипсовой маски и стопы, висящих на стене. Эти композиционные центры в пространственном отношении создают два плана, идущие один за другим, которые находятся на параллельных плоскостях. Центральный план, где мы видим сидящего у холста художника, соответствует реальному миру, задний план – духовному. Маска – главный атрибут театра Древней Греции, где любое представление было связано с праздниками Диониса. Эти представления разыгрывались в трех актах, включающих Рождение, Жизнь и Смерть. Маска внушала зрителю ощущение фатальности, так как рано или поздно каждый неизбежно станет участником спектакля под названием «Жизнь». Маска олицетворяет дуальные образы, в которых заключена Тайна Бытия. Кроме того, «маски передают некое послание, содержат в себе безличное, неосязаемое значение, которое открывается внезапно, как невольное, смутное, безмерное восприятие чего-то такого, что мы не способны распознать, а вот это безглазое лицо, в отличие от нас, кажется, видит внутри себя самого, в глубинах самой жизни»¹. Гипсовая стопа также имеет символическое значение, обозначая движение Жизни. Если внимательно присмотреться к маске, висящей на стене в мастерской художника, можно заметить, что она передает черты лица самого героя картины. Таким образом, маска приобретает еще и значение египетской посмертной маски, геометрическая граница которой соответствовала неподвижному созерцанию Вечных Истин перед «дверью, распахнутой в Вечность». Автор произведения проводит параллель между судьбой отдельного человека и явлениями общемирового характера, обозначает их неразрывную связь, переходя к обобщению основных философских понятий. Но главный герой не только человек, проходящий по жизненному кругу, включающему Рождение, Жизнь и Смерть, как и каждый человек на Земле, он еще и художник – творец, для которого искусство есть смысл жизни. И здесь проступает другая параллель: посмертная маска и художник перед холстом. Холст, символизирующий само Искусство, становится той самой «дверью, распахнутой в Вечность». Отсюда

¹ Жюльен Надя. Словарь символов. Челябинск, 1999, 2000. С. 240.

главный вывод: Искусство открывает художнику путь в Вечность, Искусство настоящее бессмертно, а художнику дано прикоснуться к вечным ценностям и через свои творения явить их миру.

Мольберт, на котором стоит холст в мастерской художника, образует третий композиционный центр. Его вертикальная ось совпадает с правой границей рамы картины и в пространственном отношении создает еще один план, находящийся на плоскости, параллельной первым двум, выстраивая тем самым три параллельные плоскости.

Тезис о том, что настоящее искусство вечно и неподвластно времени, подтверждает стоящая на столе рядом с мольбертом и этюдником гипсовая копия фигуры греческого героя (на правой стороне картины). Пройдя века, она вдохновляла многих художников и скульпторов на творчество. Это и еще один композиционный центр, который в пространственном отношении образует плоскость, перпендикулярную первым трем, объединяя их. Если учесть, что центральный план соответствует реальному миру, задний – духовному, план, совпадающий с правой стороной картины, – миру искусства, то получается, что вечные ценности объединяют все три плана. Мы видим, как, пространственно-геометрическое построение всей композиции картины последовательно раскрывает главную идею произведения.

Картина «Больной художник» сразу получила признание, набрав наибольшее число голосов при баллотировке на XX Передвижной выставке. О ней много писали в прессе, ее обсуждали как друзья-художники, так и старшие коллеги по Товариществу. И.Е. Репин писал Л.Н. Толстому: «Картина Корина Больной художник перед холстом – превосходная вещь»¹. Он же сообщал П.М. Третьякову: «Корин Больной художник перед холстом – очень хорошая вещь, одна из самых лучших; и полна выражения, и нарисована, и написана мастерски»². А вскоре, 13 марта 1892 года, П.М. Третьяков приобретает «Больного художника» для своей художественной галереи. Надо сказать, что картина имела успех не только потому, что была мастерски написана. Основная

¹ И.Е. Репин и Л.Н. Толстой. Переписка. М.; Л., 1949. С. 50.

² И.Е. Репин. Письма: Переписка с Третьяковым. 1873–1898. М.; Л., 1946. С. 157.

причина такого признания состояла в том, что в ней отразились искания, свойственные всей русской культуре того времени. Внешне она напоминала жанровую картину, но по своей сути представляла совершенно новое явление и решала другие задачи. Если живописцы 60–70-х годов XIX века основной акцент в диалоге со зрителем делали на предварительное знание, то теперь художник для выражения своего замысла и донесения его до реципиента больше использует «визуальное мышление», которое вовлекает зрителя в процесс познания художественного произведения, рождая в нем зрительные и чувственные ассоциации. Изобразительная система картины строится с учетом эмоционального восприятия зрителем ощущений, которые возникают в его сознании или подсознании при созерцании зрительных образов. Осмысление и понимание этих образов происходит на уровне интуиции. В этом смысле картина «Больной художник» – характерный пример использования принципов обновленной жанровой живописи конца XIX – начала XX века.

Выводы

Долгое время творческая программа художников-передвижников ассоциировалась с произведениями бытового жанра на остросоциальную тематику, которая определялась границами термина «критический реализм». Такой узконаправленный подход кроется в теоретической и идеологической основе советской искусствоведческой науки, зажатой рамками атеистической системы миропонимания. В настоящей работе делается попытка посмотреть на наследие передвижников в широком контексте историко-культурных процессов конца XIX – начала XX века, прежде всего акцентируя внимание на взаимосвязи с русской философской мыслью, которая оказывала влияние на все сферы русской культуры, в том числе и на изобразительное искусство. Одной из ее главных отличительных черт являлся онтологизм. Особое онтологическое понимание души выражалось в том, что человек мыслился неразрывно связанным с космическим и божественным бытием. Русское искусство в обозначенный период было обращено к более пристальному проникновению в суть человеческой природы, что в полной мере проявилось в бытовой картине. В тематике произведений этого жанра условно можно выделить несколько

тенденций. Первая – продолжает одну из магистральных передвижнических традиций в изображении сложных взаимоотношений человека и окружающей действительности, в настоящей работе названной емким понятием «социальный реализм». Вторая – более лирическая, в которой основное внимание уделяется отображению внутреннего мира человека, его связи с природой, чувств, эмоциональных состояний, переживаемых на разных жизненных этапах. Художники в своих произведениях пытались найти художественное воплощение духовной сущности человека. Отсюда в живописи появляются новые технические и живописные приемы, стираются границы между жанрами. Живописцы «новой волны» 1880–1890-х годов обладали знаниями и опытом, накопленными их предшественниками, с одной стороны, а с другой – им были доступны достижения европейских художественных школ, активно использовались декоративные элементы, импрессионистические приемы для дальнейших творческих исканий.

3.3 Живописный реализм как магистральная тенденция творчества поздних передвижников

Появление новых смысловых акцентов в живописи неизбежно влекло за собой и обогащение художественной техники иными выразительными средствами. В основе живописного видения по-прежнему лежат традиции тональной живописи, которая теперь обогащается импрессионистическими открытиями. Моделирование формы делается при помощи ярко выраженных мазков, наложенных широко и свободно. Происходит обобщение формы, она теряет свою определенность, как бы окутывается светом и воздухом, смягчающим ее границы. В колорите появляются яркие солнечные краски, особое внимание уделяется освещению. И это не случайно, ведь все эти тенденции уже прочно укоренились в творчестве мастеров разных иностранных национальных школ. Русское искусство, безусловно являясь важной частью общеевропейского культурного пространства, не могло оставаться в стороне от магистральных течений, которыми пестрила тогдашняя художественная жизнь.

Изучению «вписанности» русской школы второй половины XIX века в мировой художественный процесс, немало внимания уделяли не только отечественные исследователи¹. Их западные коллеги на современном этапе развития искусствоведческой науки также отдают должное внимание русским художникам этого периода, включая их произведения в состав постоянных экспозиций своих музеев. Ярким примером может служить Музей Орсе в Париже, где наряду с мировыми шедеврами представлены работы А.Е. Архипова, А.А. Борисова, В.А. Серова, Л.О. Пастернака и других.

Так же как их предшественники, художники «новой волны» с конца 80-х годов XIX столетия, еще будучи студентами Московского Училища живописи, ваяния и зодчества, активно следили за всеми новинками в европейской живописи и использовали их в своем творчестве. Знакомство с произведениями актуального западного искусства происходило как во время личных путешествий за границу, так и на выставках иностранных художников, которые устраивались в большом количестве в Москве и Петербурге. Г.Ю. Стернин пишет: «К концу XIX века быстро увеличивается количество выставок, призванных знакомить Россию с искусством зарубежных стран. <...> Эти выставки становятся на рубеже двух столетий характернейшей <...> стороной русской художественной жизни. На протяжении изучаемого времени петербуржцы и москвичи могли видеть в подлинниках современное искусство почти всех основных национальных художественных школ Западной Европы: французской, венгерской, шведской и других, а также искусство Соединенных Штатов Америки и Японии. <...> Кроме того, произведения иностранных мастеров все чаще начинали демонстрироваться и на выставках, посвященных главным образом отечественному искусству»². Немало этому способствовало и регулярное воспроизведение картин европейских мастеров в отечественных иллюстрированных журналах, как, например, «Нива», «Вестник Европы», «Всемирная иллюстрация», «Живописное обозрение», «Всемирная новь» и

¹ В работах Д.В. Сарабьянова и Г.Ю. Стернина неоднократно разбирались влияния и отличительные черты творчества художников-передвижников второй половины XIX века в сравнении с их европейскими коллегами Курбе, Менцелем и др.

² Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. Исследования. Очерки. С. 84.

более поздних «Мир искусства», «Золотое руно», «Весы», «Аполлон» и других. Огромную роль в процессе знакомства с «новым искусством» сыграли коллекционеры: братья М.А. и И.А. Морозовы, С.И. Щукин, С.М. Третьяков и другие, которые привозили в Россию лучшие образцы западной живописи, аккумулируя их в своих собраниях. Так, например, С.М. Третьяков страстно любил французских мастеров реалистического пейзажа – представителей барбизонской школы, произведения художников крестьянского жанра последней четверти XIX века: Л. Лермитта, П.-А.-Ж. Даньяна-Бувре, Жюль Бретона, чьи картины на крестьянскую тематику полны поэтического настроения. В этом ряду выделяется Жюль Бастьен-Лепаж, приверженность которого к работе на пленэре, мастерское владение цветом, тонкое понимание и трепетное отношение к природе, так близкое отечественной живописной традиции, не могло не привлекать русских художников. Именно в его картинах часто употребляется и столь любимый поздними передвижниками прием сочетания жанров: пейзажа и портрета, пейзажа и бытовой картины. Одной из работ, оставивших след в русской живописи, стала «Деревенская любовь» (1882). Купленная С.М. Третьяковым в 1885 году для своей коллекции, она производила сильное впечатление на молодых художников В.А. Серова, М.В. Нестерова, В.Э. Борисова-Мусатова и других, о чем они неоднократно писали в воспоминаниях. Вневременная тема, выбранная Бастьен-Лепажем, трогательная и лирическая, близкая каждому и понятная без слов, получила дальнейшее развитие в творчестве многих отечественных живописцев конца XIX – начала XX века. Так, излюбленным этот мотив стал у украинского художника Н.К. Пимоненко: «Украинская ночь. Свидание» (1905), «Идиллия» (1908), «Свидание» (1908). Более драматические вариации на тему дают: А.В. Маковский «Надоела» (1897), Н.Г. Богданов «Запоздала» (1890-е) и другие.

Здесь же необходимо отметить еще одну важную особенность – влияние живописной традиции на становление других видов искусства, в частности фотографии, которая с конца XIX века стала необычайно популярна, обретая свои уникальные черты. В данном аспекте стоит упомянуть новое направление – пикториальная, или «живописная», фотография, которая ориентировалась на

те же принципы, что и живопись, стремилась уподобляться ей и строилась по ее законам. Так же как на полотнах художников, на снимках самых известных мастеров фотоискусства А.С. Мазурина, С.А. Лобовикова, Я. Булгака на рубеже XIX – XX веков разрабатывались темы, близкие живописной школе. Так, в пейзажах одного из первых пикториалистов в России А.С. Мазурина «акцент переносился с выразительности самого натурального мотива, с предметной реальности гор и рек, лесов и полей на изменчивые состояния природы»¹, что было так характерно для пейзажистов русской реалистической живописной школы на рубеже веков, а в работах С.А. Лобовикова нашла отражение крестьянская тематика, свойственная передвижнической традиции: «В отличие от произведений Мазурина, работы Лобовикова, выполненные в конце 1900-х гг., трактуют сюжет не только в отвлеченно-художественном аспекте, но и в социально-критическом ключе. Эти работы не только изображают сцены из жизни крестьянства, но также выражают сочувствие автора к трудностям быта простого народа России»². Развитие светописы, совершенствование ее техники и приемов со временем приводят и к обратному влиянию, когда уже художники начинают использовать возможности и преимущества фотографии в своем творчестве: «С помощью воздушной перспективы, используя отражения в воде, фотограф преодолевал привычные схемы и добивался подлинной живописности. Не случайно эти пейзажи столь безжалостно копировались художниками»³. Таким образом, на рубеже веков происходит взаимообогащение и синтез разных видов искусств, их лучших качеств и приемов, который в конечном итоге ведет к более глубокому раскрытию внутренней природы фотографии и большей вариативности методов живописной системы.

Не будет преувеличением сказать, что именно Париж со второй половины XIX века становится главным центром художественной жизни, куда съезжаются художники со всего мира. Именно здесь формируются многочисленные

¹ Логинов А.В., Хорошилов П.В. Фотограф-любитель Алексей Мазурин // Фотограф Алексей Мазурин. Русская фотография. 1890 – 1910-е. М., 2005. С. 12.

² Гаврилин К.Н., Логинов А.В. Тема времени в искусстве отечественного пикториализма (1891 – 1937 гг.) // Вестник МГХПА, 2018. № 2. Ч. 2. С. 167.

³ Логинов А.В., Хорошилов П.В. Фотограф-любитель Алексей Мазурин // Фотограф Алексей Мазурин. Русская фотография. 1890 – 1910-е. С. 12.

национальные школы, представители которых, набравшись опыта и впитав живительную атмосферу творческой французской жизни, умело сочетают приобретенные знания с особенностями своих национальных живописных традиций. Яркими примерами здесь могут служить крайне популярные в России на рубеже веков норвежец Андреас Цорн, финн Аксели Галлен-Каллела и другие. Нельзя не упомянуть в контексте параллелей с русским искусством творчество англо-американского живописца Джеймса Макнейла Уистлера, «самого известного импрессиониста за пределами Франции», мастерски писавшего свет; немца Макса Либермана; еще одного представителя немецкого реализма Вильгельма Лейбля; знаменитого английского портретиста рубежа веков Джона Саржента и других. В живописной манере этих и многих других известных европейских художников в разной степени проявляется влияние нового импрессионистического видения, что было свойственно и творческой практике русских художников этого времени. Однако важно заметить, что техника письма, различные художественные приемы в русском искусстве служили, прежде всего, для раскрытия внутреннего содержания произведения. В этом контексте интересным представляется мнение Н.А. Касаткина, только вернувшегося из Парижа в 1893 году и делившегося своими впечатлениями от увиденных там новинок французской художественной жизни с дочерью Л.Н. Толстого Татьяной, которое она в свою очередь с заметной долей юмора пересказывает в письме к И.Е. Репину: «Был у нас Касаткин, в восторге от Парижа, опьяненный всем, что он там видал. Привез нам следующие сведения: черной краски больше не существует, ее нет в натуре, и поэтому не должно быть и на палитре. Возникла новая школа: ”примитивисты”, которые возвращаются к первобытному способу рисования. Вообще школ и манер там так много, что он совсем растерялся и говорит, что не знает, что делать – начинать ли учиться сначала или начать юродничать, т.е. усваивать какую-нибудь свою манеру, назвать себя символистом, импрессионистом, примитивистом и т.п. и в этом направлении действовать. <...> Папа здоров и в

данную минуту косит. <...> Папа опять взялся за свою статью о науке и искусстве и по этому поводу часто бывают споры»¹.

Эта цитата показывает, насколько рационально и взвешенно, даже несколько иронично реагировали русские художники на появляющиеся течения и направления в западной живописи. Удивительным образом заимствуя нужные для творчества новые формы, они умело перерабатывали их в своих произведениях, не впадая при этом в подражательство и слепое копирование.

Молодые художники отходят от повествовательности в живописи, акцент смещается в сторону внутреннего содержания картины, эмоциональной и психологической составляющей. Новые задачи, встававшие перед искусством, требовали и новых форм. Со второй половины 1880-х годов получает распространение тип картины, сочетающей в себе бытовую сцену и пейзаж². С конца же XIX века этот тип картины становится крайне актуальным, приобретает особое содержание. Такая популярность и у студентов Училища была достигнута благодаря урокам В.Д. Поленова. Он стал во главе пейзажного класса, заменив на этом посту А.К. Саврасова. Московская школа пейзажа, у истоков которой стоял Саврасов, особенно расцвела в 1880 – 1890-е годы. Уже у Поленова картины «Московский дворик», «Бабушкин сад» и другие – это жанр и пейзаж. Этот же прием использовали молодые художники: «Журавли летят» (1891) и «Катание на Масленицу» (1910) А.С. Степанова, «Розвальни» А.М. Корины (1914), «По реке Оке» (1889) А.Е. Архипова, одного из выдающихся художников рубежа веков. Его картина «Обратный» (1896) – прекрасный пример слияния жанров, в результате которого рождается удивительно гармоничное по внутренней целостности произведение. Молодой ямщик возвращается домой после долгих странствий. Он, погоняя лошадей, вглядывается в предутренний туман, затянувший горизонт густой дымкой, за которой просыпается розовеющая заря. Его повозка стремительно летит по полевой грунтовке, рассекающей бескрайние просторы русской равнины. Там

¹ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 50. Ед. хр. 113. Письмо Т.Л. Толстой И.Е. Репину от 6 июля 1893 г. Ясная Поляна.

² Традицию изображения «полупейзажа – полужанра» можно проследить еще в работах Сильвестра Щедрина («Семья итальянского рыбака на фоне пейзажа», 1822; «Веранда, обвитая виноградом», 1828), где предпринимаются робкие попытки совместить оба жанра в одном произведении.

вдалеке родина, где его давно ждут. Картина полна внутреннего единства Природы и человека. Здесь все взаимосвязано, все важно, каждая деталь, дополняя друг друга, сплетает законченный образ. И эпический пейзаж, и сюжет имеют равную значимость в картине, неся важную смысловую нагрузку. Такое единство достигается благодаря пространственной организации полотна, в котором сочетаются принципы центральной и воздушной перспективы. Последняя, в свою очередь, создается за счет эффекта туманной атмосферы, усиливающейся вглубь. Особое значение в создании эмоционального фона произведения имеет тонкое чувство колорита и совершенная техника письма Архипова. Художник умело использует импрессионистические приемы, световые эффекты, которые позволяют художнику создать иллюзию бега лошадей. Изображение крайней к зрителю лошади не имеет четких границ, а контуры другой, запряженной русской дуговой упряжью, очерчены частично, по отношению к первой она имеет более светлый тон. Фигура ямщика, сидящего в повозке, так же как и фигуры животных, написана перед источником света, но ближе к зрителю и кажется самой темной. Подобный художественный прием создает ощущение дистанции между предметами при одновременном их движении в пространстве, зритель воспринимает и пейзаж, и основного персонажа как единое образное целое. Композиция выстраивается таким образом, что повозка с ямщиком, расположенная на переднем плане в самом центре картины на фоне открытого, расходящегося во все стороны бесконечного пейзажа, занимает большую часть полотна. Извозчик и его лошади изображены крупным планом, удаляющимися от зрителя по направлению к горизонту и источнику света. В результате такого композиционного построения зритель оказывается рядом с главным героем, перед ним открываются необъятные просторы, уходящие вглубь и вширь. Художественные образы, созданные художником в сочетании с оригинальным ракурсным композиционным построением, обладают такой эмоциональной силой воздействия, что зритель невольно начинает ощущать свою сопричастность к происходящему на картине. Он слышит дыхание бегущих лошадей, топот их мощных копыт, взбивающих дорожную пыль, тихий

монотонный звон бубенцов, запахи луговых трав в предутреннем тумане. Но здесь пробуждаются не только внешние ассоциативные чувственные переживания, зритель проникается судьбой героя, ему становится интересно, о чем думает этот молодой крестьянин, что ждет его впереди. А кто-то ощущает себя этим героем, одиноким, лишенным материальных оков, а потому свободным, способным полной грудью вдохнуть этот прохладный чистый воздух жизни.

Картины, в которых стираются границы между жанрами, позволяют расширить не только художественные и смысловые рамки произведения, но и эмоциональные. В стремлении показать неразрывную связь человека с окружающей его природой проявляется одна из наиболее характерных черт живописи рубежа веков. В этом направлении много работали: А. Степанов «По волку с гончими» (1895), «Дети на хворосте» (1899), «Ночное» (1917), «Качели» (1922); В. Бакшеев «Возвращение домой» (1898), «В родном гнезде» (1891), «Весной (На крыльце)» (1903); С. Светославский «К концу дня» (1898); Л. Пастернак «На террасе» (1897); С. Виноградов «Бабы (Подруги)» (рис. 72), «Обед странников» (1890); А. Корин «Бурлаки. Вечер на Волге» (1892), «Переправа на Волге» (1898); А. Архипов «Лед прошел» (1895); Л. Попов «Луга затопило» (1908); А. Моравов «Зимний спорт» (1913); Н. Богданов-Бельский «Виртуоз» (1891), «Визитеры» (1913), «День рождения учительницы» (1920-е), «Переправа» (1915); К. Костанди «Цветущая сирень» (1902); А. Маковский «Телега» (1902), «Забытое» (1910), «Перевоз на Волге» (1918); Н. Пимоненко «Жатва на Украине» (1896), «Из лесу» (1900); П. Нилус «В воскресенье» (1903) и другие.

Типичным было и сочетание пейзажа с портретом. Такой прием помогал еще глубже отразить характеристику модели, сделать образ мягче и поэтичнее, передать органичное единство природы и человека, гармонию их взаимоотношений. Я. Тугендхольд писал: «В сущности, принцип общности человека с окружающей средой найден был еще задолго до импрессионистов – Веласкесом. Впервые у него фон перестал быть фоном и становится воздушной средой, объединенной с человеком одной и той же серебристой и вибрирующей

гармонией»¹. Этот «принцип общности человека с окружающей средой» был всецело использован и развит в таких произведениях, как: «Думы» (1900) М. Нестерова, «Девушка у изгороди» (1894) и «Шахтерка» (1895) Н. Касаткина, «Бакшеев на этюдах» (1900-е) и «Сирень. Скамья» (1903) А. Корины, «Отдых» (1895) и «Келейник» (1892) А. Архипова, «Осень» (1901) А. Ржевской, «В цветах» (1901) Э. Шанкс, «На веранде» (1902) Н. Кузнецова, «Ветерок» (1916) А. Степанова, «Этюд девочки» (1905) А. Моравова, «Портрет О. Натальиной» и «Прасол» (1905) С. Никифорова, «В саду» (1906) И. Богданова, «Портрет артиста Феоктистова» (1908) М. Зайцева и других. Особое внимание такому типу картины уделяли К. Коровин («Осень», 1891; «Летом», 1896) и В. Серов, признанный мастер портретной живописи («Портрет О.Ф. Тамара», 1893; «Портрет О.Ф. Серовой», 1895).

В конце 1880-х – 1890-е годы наступает новый этап в развитии русской пейзажной школы. Характерной чертой национального пейзажа всегда было желание передать ощущение онтологической красоты мира, божественной гармонии и совершенства природы. Это стремление свойственно всем представителям русской школы: С.Н. Аммосову, Ф.А. Васильеву, Е.Е. Волкову, Н.Н. Дубовскому, А.А. Киселеву, А.И. Куинджи, В.Д. Поленову, А.К. Саврасову, И.И. Шишкину и другим. Важной страницей в истории отечественной пейзажной живописи является искусство И.И. Левитана, которое стало своеобразным мостом, соединившим два поколения русских художников-пейзажистов. С одной стороны, его творчество базировалось на традиции изображения национальной природы, формировавшейся не одно десятилетие, с другой, его чуткая натура оказалась восприимчива и к новым веяниям, которые начали появляться в конце XIX века в творчестве молодого поколения художников. А.Е. Архипов, М.Х. Аладжалов, С.А. Виноградов, А.М. Васнецов, И.И. Ендогуров, С.Ю. Жуковский, К.А. Коровин, А.М. Корин, А.В. Маковский, И.С. Остроухов, В.А. Серов, А.С. Степанов, С.И. Светославский, а в более поздний период В.К. Бялыницкий-Бируля, П.И. Петровичев, Л.В. Туржанский и многие другие художники следующих поколений внесли новые черты в

¹ Тугендхольд Я. О портрете // Аполлон, 1912. № 8. С. 41.

пейзажную живопись. «В 90-е гг. в пейзажном жанре решались большие современные эстетические проблемы, и в творчестве многих мастеров пейзажной картины обозначились передовые пути развития русской живописи на рубеже двух веков»¹. Пейзаж не только становится одним из компонентов жанрового или исторического произведения, что имело место и ранее, но часто приобретает ведущую роль в создании его общей смысловой тональности.

Характерной особенностью, свойственной пейзажу рубежа веков, становится поэтичность, отношение к природе как к прекрасному и совершенному организму, в котором непрестанно бурлит жизнь несмотря ни на какие катаклизмы. Это было крайне актуально в начале XX века, когда окружающая действительность была похожа на кипучий котел или вулкан, способный взорваться в любую минуту, полная жестокости, страха и неизвестности перед грядущими переменами.

В своих произведениях художники стремились запечатлеть жизнь и красоту природы, ее динамику и развитие во всех проявлениях, чему способствовали и выбираемые ими сюжеты переходных состояний природы и времени суток: А. Васнецов «Рассвет» (1895); Н. Дубовской «К морозу», «После грозы» (1895); И. Эндогуров «На рассвете» (1895); К. Коровин «Утро» (1895); С. Светославский «Вечер» (1895); С. Жуковский «Утро» (1896), «Нахмурилось» (1897); И. Остроухов «Перед дождем» (1896); К. Первухин «К осени» (1896); С. Виноградов «Осенью» (1897); М. Аладжалов «К непогоде» (1902); А. Маковский «Вечерняя заря» (1903); А. Моравов «Сумерки. Возвращение с пашни» (1907); И. Петровичев «Летний полдень в лесу» (1909) и другие. Особой популярностью у пейзажистов пользовались изображения весны, ведь именно в это время пробуждается природа, появляются первые ростки новой жизни, совершается непрерывный процесс обновления: С. Светославский «Начало весны» (1896); В. Бялыницкий-Бируля «Вечер ранней весны» (1903), «Апрельский день» (1906); А. Корин «Весной» (1903), «Весенний вечер» (1916); П. Нилус «Весенняя ночь» (1906); С. Жуковский «Мартовское солнце» (1906),

¹Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. Исследования. Очерки. С. 70.

«Майская зелень» (1912); И. Петровичев «Весенний вечер» (1907); Л. Туржанский «Весеннее солнце» (1910); В. Бакшеев «Весна пришла» (1915) и многие другие.

Теме русской усадьбы художники уделяли особое внимание. Многие исследователи считают, что в обращении к этому сюжету выражалась ностальгия и печаль по уходящей дворянской культуре. Однако можно предположить, что это был не единственный мотив. Произведения на усадебную тематику полны света, воздуха, ярких красок, в них господствует мажорное настроение. Частым в таких работах было обращение к пасхальным сюжетам, которые несут в себе главный смысл христианской веры, провозглашающий победу Жизни над Смертью. Это: А. Маковский «Пасхальный стол» (1915– 1916), С. Милорадович «Приготовления к Пасхе» (1910), С. Жуковский «Пасхальный натюрморт» и «Праздник весны» (1911) и другие. Усадьба становилась местом, где все находилось в гармоничном единстве: и природа, и человек, и архитектура. Русская усадьба олицетворяла гармонию, идиллическую жизнь, стремление к которой так свойственно человеку. Пожалуй, почти каждый художник той поры обращался к этой теме, находя свои, присущие только ему художественные приемы: В. Бакшеев «На террасе» (1892); того же года работа К. Костанди «На даче. Полдень»; выполненная в неповторимой узнаваемой манере «Дача в саду» В. Бялыницкого-Бирули; графика Л.О. Пастернака «Дача в Райках» (1907) и «Сбор яблок» (1918); утопающая в цветущей сирени «Беседка под цветами» и «Усадьба летом» А. Степанова; полные семейного уюта и нежности «В усадьбе» (1918) А. Корина и его же «Дача в Тарасовке» (1899) и многие другие.

Усадебная тематика была излюбленной в творчестве С.А. Виноградова, в 1910-е годы он создает ряд произведений, впоследствии прославивших мастера: «Летом» (1909), «В усадьбе» (1910), «В доме» (1910) и (1912) и другие. Ни с кем не сравнимый, оригинальный мастер пейзажа С.Ю. Жуковский не мыслил своих поместий и усадеб без людей. Даже там, где комнаты и веранды пусты, всегда есть намек на их присутствие. Небрежно брошенная на кресло шаль или недавно накрытый стол в ожидании гостей, поставленные на пюпитр ноты или

сорванные осенние цветы, лежащие на садовом столике на террасе, – на миг оставленные, они осиротело ждут своих хозяев. Эти предметы одухотворяются лишь рядом с человеком, без которого они лишаются жизни, а значит и смысла существования. Время для них словно останавливается. Застывает в пространстве прообраз идеального мироустройства, где человек в гармонии с окружающей его Природой. Таковы «Брошенная терраса» (1911), «Гостиная с роялем», «Перед террасой» (1912), «Комната в имении Брасово» (1916) и другие. С.Ю. Жуковский долго искал свой стиль, свой художественный язык. В ранних работах еще ощущается влияние учителей, но уже тогда стало проявляться стремление к творческому поиску, в результате которого художнику удалось создать совершенно неповторимый, лишь ему присущий художественный стиль и столь узнаваемую манеру письма. Этому стилю пытались подражать многие пейзажисты тогда, пытаются подражать и сейчас. Однако повторить или же создать что-то подобное по выразительности и искренности им не удавалось, потому что у Жуковского главным является неразрывная связь внешней формы и внутреннего содержания, где «настроение, мотив в картине можно рассматривать как выражение затаенной глубокой мысли, вложенной в образах и предугаданной чувством»¹. Глубокое понимание сущности явлений позволило художнику создать столь искренние произведения, заставляющие зрителя испытывать чувства, улавливать мысли, которые вложил автор в свои произведения, переживать подлинное эстетическое наслаждение от их созерцания. Таковы, например, «Радостный май» (1912), «Окно, первые подснежники» (1909), «Интерьер» и другие. Эти работы объединяются общим содержанием: усадебный дом, настежь открытое окно, на подоконнике трогательный букетик небесно-голубых подснежников, из окна веет дыханием природы, пробуждающейся после долгого зимнего сна. Комната наполняется жизненной энергией. Поэзия красок волнует душу, рождает хрустальную мелодию чувств. Зритель буквально ощущает запах первых цветов – предвестников весны, а значит и новой жизни, в религиозно-

¹ Васнецов А.М. Художество: Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи. Изд. 2-е. С. 30.

философском прочтении связанной с духовным преображением человека и природы. Художники не случайно уделяли такое внимание усадебной теме. Пытаясь противостоять, прежде всего эмоционально, напряженной обстановке, которая сложилась в России в начале XX века, живописцы усиленно старались внести позитивное, созидательное начало в наполненную драматизмом реальность, отображая на своих холстах атмосферу добра и спокойствия, которая жила внутри замкнутого, интимного мира русской усадьбы.

Этюд получает все более широкое признание не только как подготовительная работа для картины и не столько как вполне законченное произведение, написанное с натуры (что было свойственно, например, Шишкину и Поленову), но и как произведение, передающее общее впечатление художника от натуры, уникальное мгновение жизни. Появились выставки «Этюд, эскизов, рисунков», которые имели самостоятельное значение. Первая такая выставка была показана в 1903 году в здании Академии наук в Санкт-Петербурге. В ней участвовало около 60-ти художников. Наряду со старшим поколением – А.К. Беггровым, П.А. Брюлловым, Е.Е. Волковым, Н.Н. Дубовским, А.А. Киселевым, М.П. Клодтом, Г.Г. Мясоедовым, В.Д. Поленовым, И.Е. Репиным, К.А. Савицким, скульптором Л.В. Позеном – активное участие принимали и художники «новой волны»: В.К. Бялыницкий-Бируля, С.Ю. Жуковский, Н.А. Касаткин, А.М. Корин, К.К. Костанди, К.В. Лебедев, А.В. Маковский, С.Д. Милорадович, Л.В. Попов и другие. Вторая выставка состоялась в 1913 году в Москве. Через три года, в 1916-м, в Петрограде в третий раз была открыта выставка ЭЭР, и несмотря на тяжелые времена, на ней представили свои работы более 50-ти художников.

На рубеже XIX – XX веков получает развитие жанр исторического пейзажа. Он не только является важной частью образного решения полотна, но и имеет большое эмоциональное значение, всегда типичен, национален и исторически достоверен. «В конце XIX века пейзаж настолько увлек некоторых художников, что из фона картины превратился в главный сюжетный стержень

исторической композиции – исторический пейзаж»¹. Для Аполлинария Васнецова тема исторического пейзажа в 1890–1900-е годы была доминирующей. Он нашел свой индивидуальный художественный язык, который выражался как в манере письма, общем тоне красок, так и во внутреннем содержании картины. В таких произведениях образ родной природы предстает таинственным и монументальным, под стать героическому прошлому наших предков, их вольному и суровому характеру. Есть в них патриархальная мощь и эпическое величие: «Сибирь» (1894), «Кама» (1895), «Северный край» (1898–1899). Однако ему удалось создать нечто большее, чем пейзажи северной русской природы, в них заключается проникновение и философское осмысление самой сущности Природы. Художник верил, что миссия изобразительного искусства заключается в развитии духовной стороны человека, а высоту «человечности» обуславливает «уровень искусства как прямого следствия самопознания»². Таким образом, миссия искусства заключается в «осознании бытия», а «художник своими произведениями, как объектом для других, раскрывает смысл жизни, будит сознание, определяя «что есмь я», в которое входят, как мировые частички, и художник и зритель»³. А. Васнецов считал, что человек своим интеллектом углубляется в сущность вещей, отыскивая в них прекрасное как одно из неперенных условий бытия. «Красота, как деятель, была предопределена как неизбежность до образования форм бытия. По ней, как по канве, ткалась бесконечная ткань мироздания. Она явилась в образовании форм, как один из неизбежных факторов»⁴. Единство внешнего образа и внутреннего содержания в произведениях живописи слиты, ибо одно обуславливает другое. «Только в выраженных формах заключается одухотворенность художественного произведения»⁵. В своих произведениях А. Васнецов пытался найти художественную форму для выражения внутренней сущности явлений и их философского осмысления, для создания картины-

¹ *Верещагина А.Г.* Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XX века. М., 1973. С. 103.

² *Васнецов А.М.* Художество: Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи. С. 22.

³ Там же. С. 31.

⁴ *Васнецов А.М.* Художество: Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи. С. 61.

⁵ Там же. С. 27.

символа, в которой можно было бы воплотить философские задачи. Так, например, произведения «Серый денек» (1883), «Лесная тропинка» (1885), «Сумерки» (1889) и другие объединяются схожим композиционным построением и внутренним содержанием. В них пейзажи отличаются эпичностью, которая в сочетании с общей тональностью картины настраивает зрителя на мистический лад. Ощущение таинственности достигается световыми эффектами, когда источник света расположен либо сзади объекта, либо внутри картины. Тогда темная фигура или объект воспринимается препятствием свету, неосязаемой тенью, что всегда ассоциируется с таинственностью. Пространство картины условно делится горизонтом на две части: земля и небо. В центре композиции на пригорке возвышается могучее дерево (либо несколько деревьев), которое упирается пышной кроной в небосвод, а воображаемые корни его пронизывают плоть земли. Этот образ символизирует Древо Жизни вечной, жизни духовной, даруемой Св. Духом. Оно связывает небо и землю, являясь проводником духовных влияний. Вертикальное развитие композиции, где дерево становится доминирующим элементом, устремляет взгляд вверх, к границе, за которой начинается область духовного. Это дерево художник обычно изображает на фоне открытого, уходящего в бесконечность пространства, вызывающего неосознанный трепет у зрителя. Охваченный мистической таинственностью пейзажа, зритель не сразу замечает в самом центре картины неприметный, иногда сведенный почти в точку силуэт человека, отшельнически бредущий по извилистой тропинке, которая ведет к просвету в лесной чаще, как в картине «Серый денек», или же просто одиноко сидящую фигуру посреди величественного простора Природы, как на картине «Сумерки». И если эпическая необъятность земной природы воспринимается здесь как элемент мироздания, то и человек как частица этого мироздания становится «неотъемлемой частью космического и божественного бытия». Создание символа в изобразительном искусстве, по мнению Аполлинария Михайловича Васнецова, есть «наивысшее проявление художественного творчества»¹. Здесь

¹ Васнецов А.М. Художество: Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи. С. 32.

можно вспомнить картину И.И. Левитана «Над вечным покоем» (1894), картину-символ, содержащую «эпический дух».

Величием и мощью отличаются и произведения самобытного художника, литератора и этнографа, одного из первых живописцев-профессионалов среди коренных народов Сибири Г.И. Гуркина. Стремясь передать красоту и величие пейзажей родного Алтая («Хан-Алтай», 1907–1910; «Алтай. Горная долина», 1909; «Озеро горных духов», 1910 и др.), художник наполнял внутренним драматизмом и сдержанной эмоциональностью свои картины, в которых воплощал не натуралистически точный образ алтайской природы, а самую ее сущность, потаенный характер, дремлющий в снежных вершинах тысячелетних горных исполинов и глубоких полноводных реках могучего Алтая. Продолжая тему, непременно следует упомянуть картины и этюды А.А. Борисова, созданные художником в многочисленных экспедициях на Крайний Север. В 1896 – 1898 годах П.М. Третьяков приобрел около 60-ти работ художника в свое собрание. Произведения Борисова представляют не только интереснейший научный материал для изучения Крайнего Севера, но и несомненный художественный интерес. Работы впечатляют совершенной гармонией первозданной Природы, в которой отражается величественный замысел Создателя: «В области вечного льда. Лето» (1897), «Весенняя полярная ночь» (1897) и другие.

В искусствоведческой литературе существует мнение, что развитие пейзажной живописи в конце XIX – начале XX века условно можно разделить на две линии: «серовскую» и «левитановскую». Данный тезис подразумевает под собой некоторую степень заимствования и подражательства в творчестве не только молодых художников, но и современников Серова и Левитана. Несомненно, авторитет этих живописцев в профессиональном кругу был очень высок, а также, принимая во внимание схожесть целей и задач, встававших перед художниками того времени, можно увидеть родственные черты, как стилистические, так и технические, в манере многих мастеров рубежа веков. Однако при внимательном изучении творчества конкретного пейзажиста становится очевидным, что каждый из них имел свой собственный

неповторимый художественный язык, очень узнаваемый и характерный. Так, например, нельзя спутать сочные по колориту, всегда полные жизненной силы образы природы Жуковского с пастельной воздушностью наполненных мягким светом пейзажей Бялыницкого-Бирули или длинные живописные мазки Аладжалова с энергичной, почти пуантилистической манерой письма Петровичева. Индивидуальный творческий почерк отличает эпические пейзажи А. Васнецова, в пейзажах же И.С. Остроухова тонко и изящно подмечены переходные состояния природы. Визитной карточкой Виноградова стало обращение к усадебной тематике, в которой он мастерски смог раскрыть свое творческое дарование, в то время как для Степанова знаковой стала анималистическая тема. Страстный охотник, он всегда воспринимал охоту как возможность приблизиться к природе, глубже понять ее законы, проникнуть в ее тайны, отсюда это безупречное знание анатомии животного и внутренней архитектуры его поведения, характера и повадок. Среди художников были и такие, которые в равной степени проявили себя в разных жанрах, при этом не теряя непосредственности и самости своего творчества. В произведениях Архипова, Корины, Касаткина, Бакшеева, Богданова-Бельского, Попова в наивысшей мере проявилось характерное для искусства рубежа веков стремление к гармоничному сплетению жанров на пространстве холста, когда все его элементы работают для создания единого образа. Анализируя творческое наследие И. Левитана, можно заметить в его поздних работах влияние новых направлений в живописи, свойственное художникам «новой волны». Например, картина «Сумерки. Стога» (1899) отличается от ранних работ как по технике письма, краскам, так и по художественному решению.

Сделанный выше краткий обзор творчества художников-пейзажистов позволяет наглядно увидеть, сколь разнообразны были искания в этом направлении и скольких оригинальных художников объединяла под своим именем в конце XIX – начале XX века русская реалистическая пейзажная школа.

Обращаясь к портретной живописи, необходимо отметить, что ее развитие шло в той же системе координат, что и развитие всей реалистической живописи

конца XIX – начала XX века. «Уже в конце 80-х годов в русском портрете наблюдаются совершенно новые явления. Опыты применения принципа пленэра в портретной живописи, которые делал еще Крамской (портрет И.И. Шишкина), в живописи К. Коровина, Серова, Ге и Репина перестали быть случайными экспериментами. В таких портретах, как серовская "Девочка с персиками" (1887) и "Девушка, освещенная солнцем" (1888), как портрет Н.И. Конисской работы Ге (1893), в "Осеннем букете" (1892) и, особенно, "На солнце" (1900) Репина, интерьер и пейзаж, органически связанные с лицом и фигурой, обогатили содержание портретного образа своей жизненностью, органически слившись с психологическим содержанием портрета»¹.

Рассматривая произведения русских художников в жанре портретной живописи в сравнении с современными им работами западных мастеров, основой творчества которых служит реалистический метод, но с активным применением импрессионистических приемов, таких как, например, Андреас Цорн, Джон Саржент или Макс Либерман, некоторые исследователи отмечают большую психологическую глубину и тонкое понимание модели у первых и стремление к усилению внешней декоративности у вторых: «Особенно показательна острота психологического содержания и своеобразия живописно-пластической формы портретов членов Товарищества передвижных художественных выставок в сопоставлении с параллельными по времени западноевропейскими портретами, которым в целом при всей виртуозности профессионального исполнения присуща некоторая отстраненность видения, дистанция взаимоотношений художника и модели»².

Для этого времени было характерно распространение типа художника-универсала, с одинаковой страстью увлекающегося разными жанрами и стилями в искусстве. Для большинства молодых живописцев – выпускников МУЖВЗ, только начинающих в конце 1880-х годов свой профессиональный путь, было заветным желанием попасть на Передвижные выставки, на которых

¹ Очерки по истории русского портрета конца XIX – начала XX века / Ред. Н.Г. Машковцев, Н.И. Соколова. М., 1964. С. 15.

² Москалюк М.В. Мировоззренческие и художественные особенности творчества передвижников: религиозный аспект. Автореф. докт. дисс. М., 2006.

значительное внимание уделялось бытовым картинам, поэтому обращение к жанру для многих художников было совершенно естественным, особенно на раннем этапе творчества. Работа над сюжетными произведениями, одна из наиболее трудоемких, требовала от художника не только знания построения композиции, мастерства рисовальщика и колориста, но и активного личного участия, душевной работы в поиске тем, образов, в передаче точных эмоциональных состояний героев и т.д. Это была своего рода проверка на прочность, апробация профессиональных навыков, которые в дальнейшем надо было совершенствовать и придавать более тонкой огранке. Для каждого художника такой огранкой становился свой жанр живописи, свое направление. Так, для С.В. Малютина им стал портрет.

Так же как и в бытовой картине, в портретном жанре от художника требуются большие душевные затраты. Сложно себе представить, что хорошим портретистом можно стать, не будучи способным выявить характерное в образе, проникая, как рентген, в закрытый от обывательского глаза мир человеческой души. Невозможно не заметить фигуру Малютина, говоря о портретном жанре в контексте реалистической живописи конца XIX – начала XX века. «Искусство портрета привлекало Малютина всю жизнь. <...> Ранние работы художника – портреты жены, детей (1890-е гг.), портреты-этюды крестьян для жанровых картин и, наконец, лучшее из произведений этого периода "Автопортрет в шубе", написанный им в Талашкине в 1901 г., – уже наметили основной характер портретов Малютина»¹. И действительно, он был одним из тех, кто продолжал традиции передвижнического портрета на новом этапе развития русского искусства. Для его метода характерна глубина погружения во внутренний мир модели, внимательное изучение ее индивидуальных особенностей, требовательность к собственному исполнительскому мастерству и, наконец, неизменный приоритет в постижении душевных свойств личности, при обязательном портретном сходстве. Умение найти типичное, неслучайное в облике модели всегда отличало творческий метод Малютина. Его кисти принадлежит целая серия портретов современников – друзей, коллег-

¹ Абрамова А.В. Жизнь художника Сергея Малютина. С. 172.

художников, учителей, деятелей искусства, которую он начал в начале XX века. По масштабности замысла ее можно сравнить разве что с галереей портретов, задуманной П.М. Третьяковым для своего музея еще во второй половине XIX века. С 1869 года коллекционер начал целенаправленную работу по созданию портретной галереи выдающихся представителей своего времени. «Именно ему, его инициативе и настойчивости обязаны мы тем, что имеем полные глубокого психологизма и высокого художественного достоинства изображения лучших русских людей XIX века, созданные лучшими русскими художниками того времени – Перовым, Крамским, Ге, Репиным»¹. Воплощая свою идею, казалось, именно Третьяков отвечал этим на возникший и все возрастающий общественный запрос на создание подобного портретного собрания. В сознании потомков оно было призвано оставить благодарную память о своих великих предках.

Но если здесь заказы доставались разным художникам, признанным мастерам, то Малютин действовал в одиночку. Спустя несколько десятилетий после реализованной задумки Третьякова появился мастер, по плечу которому было справиться одному с такой грандиозной задачей – созданием портретной летописи выдающихся современников уже рубежа XIX и XX веков. К сожалению, подобная «летопись» выстраивается в цельную коллекцию лишь на бумаге в искусствоведческом исследовании. Разбросанные по разным музейным собраниям, находясь в запасниках, большинство из этих работ недоступны публике, местонахождение некоторых неизвестно, а многие и вовсе не сохранились до наших дней. Однако не все замыслы художника были воплощены в жизнь. Несмотря на это исследователи насчитывают около трехсот работ², написанных как в дореволюционный период, так и после событий 1917 года. Излюбленными моделями для Малютина были его дети, друзья и художники: портрет О.С. Малютиной (1912), портрет сына (1912), портреты В.Н. Бакшеева (1914), А.М. Корина (1915), Н.П. Богданова-Бельского (1915), В.А. Гиляровского (1915), К.С. Малевича (1919) (не сохранился) и другие.

¹ *Ненарокова И.С.* Павел Третьяков и его галерея. С. 58.

² *Абрамова А.В.* Жизнь художника Сергея Малютина. С. 173.

Именно в изображении хорошо знакомых, а нередко и духовно близких людей в полной мере проявлялся наиболее сильный инструмент его художнического мастерства – наблюдательный и верный глаз, и не столько как главный внешний орган чувств для любого живописца, сколько как важнейшее орудие внутреннего зрения, фиксирующее малейшие нюансы характера и состояния портретируемого. В этой связи интересны размышления о свойствах портрета и необходимых художнику качествах при работе над образом Я.А. Тугендхольда, которые как нельзя лучше подходят для описания метода и дарования Малютина-портретиста. В своей знаменитой статье «О портрете» исследователь выделял, как одну из важнейших, способность выявить, выкристаллизовать «эталонную» личность в человеке, то, что есть в нем постоянного: добродетельного или порочного, то, что составляет суть его натуры: «Портрет не есть внешнее равенство между оригиналом и изображением: это привилегия фотографии. Портрет выявляет характер модели. Но современная наука рассталась с прежним учением о постоянстве и врожденности характера: она доказала, что тождество личности не есть нечто абсолютное, что личность представляет собой лишь известную преемственность различных состояний. А раз это так, то что же должен делать портретист, связанный статикой своего искусства? Ловить момент, то где гарантия, что это импровизаторски "схваченное сходство" будет всем человеком, а не одним из эмпирических состояний его? Остается одно – суммировать целый ряд моментов, целый ряд состояний. <...> Художник должен дать синтез модели, выявить ритм ее динамического бытия, то – что в ней есть непрерывного. А это значит, что художник может исправить модель, упростить ее, сделать ее более последовательной, чем она есть в действительности, идеализировать ее. Но эта идеализация непохожа на идеализацию греков, ибо там за идеал принимался априорный канон, а здесь – идеал данной индивидуальности, данной модели»¹. И не всегда этот «идеал» должен выявлять достоинства. Истинный художник,

¹ Тугендхольд Я. О портрете // Аполлон, 1912. № 8. С. 46.

заботясь о верности передачи *document humain*¹ своего героя, должен уметь снять маски и обнажить суть. Бывали случаи, когда модели не признавали себя в готовом портрете, хотя окружающие подмечали схожесть и точную передачу подчас даже трудноуловимых, неявных деталей характера. Известна история с портретом М.В. Нестерова, который вызвал неоднозначную реакцию позировавшего художника. А. Абрамова пишет: «Нестеров в портрете – весь в порыве, весь в движении. <...> Характеристика образа, если можно так сказать, колюча и резка. <...> Слишком определен и экспрессивен был образ, созданный Малютиным, отличающийся большим внешним сходством с моделью. Экспрессивность подчеркнута и пламенеющим красно-оранжевым фоном»². Нестеров же, не любя это изображение, находил в нем даже некоторое «зверство»³. Объективности ради надо сказать, что вряд ли в этом портрете можно усмотреть какие-то «зверские» черты, наоборот – крупная, почти исполинская фигура художника источает мощь, и не столько физическую, сколько мощь дарования. Вместе с тем, вдумчивое и волевое лицо, с небольшим прищуром сосредоточенный взгляд, сфокусированный в пространство, сдвинутые брови создают ощущение погруженности внутрь себя, в свои мысли, но никак не агрессии. Да и оранжевый фон встречается в портретах Малютина не так редко, достаточно вспомнить его автопортрет (1918), портреты П.Н. Перцова (1916), Н.Д. Виноградова (1919) и другие. Видимо, сам Нестеров нашел в работе Малютина нечто известное только ему, что было спрятано в глубине его характера и что он явно не желал бы открывать зрителю. Не зря исследователи отмечают: «На портрете настоящего художника человек больше похож на самого себя, чем в действительности: настоящий художник умеет выявить в человеке то, что в нем скрыто под маской каждого дня»⁴. Малютин хотел написать с него еще один портрет. В письме к А.А. Турыгину Нестеров

¹ *Document humain* – (франц.) «человеческий документ». Впервые встречается (1876) в предисловии к книге «Несколько созданий нашего времени» Эдмона Гонкура (1822–1896), одного из основателей «натуральной школы» во Франции. Иносказательно: первоисточник, документальные свидетельства о человеческой жизни (письма, дневники, мемуары и др.). Употребляется в качестве антитезы по отношению к собственно беллетристике, художественному вымыслу.

² Абрамова А.В. Жизнь художника Сергея Малютина. С. 193.

³ М.В. Нестеров. Из писем / Авт.-сост. А.А.Русакова. Л., 1968. С. 206.

⁴ Тугендхольд Я. О портрете // Аполлон, 1912. № 8. С. 36.

писал: «Как-то встретил Малютина, жаждет написать второй портрет во весь мой богатырский рост. Я, правду сказать, не спешу теперь позировать...»¹. Признавая профессиональные достоинства первой работы, второго шанса обнажить себя Малютину он не дал.

Многие портреты были написаны Малютиным пастелью. Именно написаны, так как мастер много экспериментировал с техникой, пытаясь приблизить ее качества к эффектам масляной краски. А. Абрамова, дружившая с дочерью Малютина более двадцати пяти лет и за эти годы сумевшая досконально изучить творчество художника, так описывала в своей книге о Сергее Васильевиче его метод: «Готовые пастельные карандаши не удовлетворяют его. Он изготавливает их сам. Толчет пастель в порошок либо использует просто сухие краски, перетирает все вместе с белилами или мелом, экспериментирует с добавителями. Мягкую пастель он кладет широким и плотным слоем, как бы мазком, что и приближает ее к масляной живописи, в то же время сохраняется эффект пастели. Иногда положенный мазок втирает руками, затем кладет на него новый и так несколько раз. Получаются тончайшие переходы и переливы одного цвета в другой, достигается впечатление мягкости, бархатистости при свежести и легкости тонов»². Отчасти из-за хрупкости техники, ее «капризности» при хранении некоторые произведения сейчас находятся в плохом состоянии, а какие-то пострадали еще при работе над ними. Среди самых известных и, безусловно, ставших профессиональными удачами художника, можно выделить портреты живописцев В.В. Переплетчикова (1912), С.Д. Милорадовича (1913), К.Ф. Юона (1914), И.С. Остроухова (1915), С.Ю. Жуковского (1915), братьев А.М. и В.М. Васнецовых (1914, 1915), поэта В.Я. Брюсова (1913), ученого Н.П. Кондакова (1915–1917) и другие.

Однако С.В. Малютин не был единственным, кто проявлял интерес к смешиванию техник, поискам новых граней известных методик, а также возобновлению старых рецептов. На рубеже веков многих художников как в России, так и на Западе увлекали эксперименты по возрождению забытых

¹ М.В. Нестеров. Из писем. С. 206.

² Абрамова А.В. Жизнь художника Сергея Малютина. С. 173.

техник. Об этом в своих воспоминаниях упоминал Л.О. Пастернак: «...у молодых художников Запада проявился большой интерес и стремление изучить и воскресить технику заглохшей прежней фрески и повести борьбу с непрочностью современной станковой масляной живописной техники, с непрочностью теперешних фабрично изготовляемых красок и с их малой красочностью. <...> Художники, как в старину, начали сами подготавливать холсты по старинным итальянским и фламандским рецептам, сами стали растирать краски, чтобы избежать их почернения, потемнения, и движение это захватило почти всех художников того времени за границей»¹. По мнению Пастернака, это веяние пришло в Россию именно с Запада, захватив в 1890-е годы умы русских живописцев. Сам художник, достигнув много в пастельной живописи, так же как и Малютин, стремился к синтезу ее с масляной краской, взяв лучшие качества и отбросив несовершенства обеих техник. При хрупкости самого материала, его осыпании, пастель требовала еще использования при работе над произведением громоздких стекол, а значит, и тяжелых рам, что вело к неудобствам транспортировки и т.д. С изъянами же масляных красок Пастернак вел непримиримую борьбу, пытаясь преодолеть их «неподатливость» и «тяжеловесность». Вот только некоторые из недостатков, которые нещадно выматывали его художническое терпение: «Перед нами парадокс: масло в масляной живописи – это главный составной элемент, а между тем его надо и остерегаться! Ведь оно – главный источник всех бедствий художника: краски чернеют, густеют, их надо разбавлять, тогда сила тона падает и т.д. <...> Одни краски сохнут быстрее других, и тогда они неудобны в сочетаниях даже на палитре. В покупных фабричных красках в тюбиках всегда какие-нибудь неприятности! Киноварь – одна из наиболее нужных красок – и сама темнеет (и очень скоро), и влияет в смесях на потемнение других колеров, вообще не темнеющих. Эти краски сохнут, те вязнут, одни ложатся хорошо, другие надо чуть ли не втирать в холст и т.д. А химия красок и их воздействие друг на друга!»² Сколько эмоций и негодования в этих словах! Пастернак пишет о

¹ Пастернак Л.О. Записи разных лет. С. 223.

² Там же. С. 222.

масляных красках словно бы о хитроумном враге, который неизменно подстерегает свою жертву – художника, когда тот берется за работу. Такое положение дел стало для художника стимулом к изобретению такой техники, которая бы отвечала всем его требованиям. Сначала, освободившись от «пут и угроз» масляной краски, Пастернак начал смешивать акварель, а потом и темпера с сухой пастелью, что напоминало лессировку: «... я писал портреты и очень большого размера – до 2,5-2¾ метра высоты – не маслом, а комбинированной техникой – темперой с пастелью. Эта техника по характеру очень близка к фреске. Эту технику я находил очень удобной для ускорения процесса работ и для большего сохранения в вещи манеры свободного и быстрого рисунка»¹. Потом он перешел на новую технику – метод так называемого «жидкого масла». Именно так был написан групповой портрет «Поздравление» в 1914 году. Сам художник замечал: «Такой метод ”жидкого масла” допускает очень быструю и свободную манеру письма, более всего соответствующую моему импрессионистическому направлению как в этюдах, так и во вполне законченных портретах (например, в портретах Г. Гауптмана и проф. А. Крауза)»².

Портрет для Л.О. Пастернака действительно стал главным жанром, в котором художник в полной мере смог выразить свои профессиональные амбиции. Много оставил он и воспоминаний, где размышлял о значении портрета, законах работы над ним, особенностях восприятия личности портретируемого, взаимоотношениях модели и художника и т.д. Воспоминания эти начинаются с рассказа о школьном журнале, для которого юный Лёня рисовал карикатуры на одноклассников и преподавателей. Это стало первой ступенью в постижении азов портретирования, которое, по убеждению самого художника, непосредственно связано с рисованием карикатур. «В каждом карикатуристе обязательно сидит портретист, даже скажу так: *должен сидеть*, равно как и наоборот, в каждом портретисте в какой-то мере обязательно

¹ Пастернак Л.О. Записи разных лет. С. 222.

² Там же. С. 225.

пребывает карикатурист»¹. На первый план здесь выступает способность улавливать и запоминать существенное в лице, фигуре, характере модели, будь то работа над шуточным шаржем или полноценным психологическим образом. В этой связи следует заметить, что не один Пастернак придавал карикатуре столь важное значение: «Фотография тем и отличается от карикатуры, что она послушно фиксирует все черты человека, тогда как портретист умеет произвести между ними выбор. Он подчеркивает то, что характерно для данной модели, и отбрасывает то, что преходяще и даже более того – то, что хотя и постоянно, но мешает основной характерности»².

Подобная практика самому Пастернаку, безусловно, помогла в будущем стать автором множества удачных портретов, оригинальных как по способу исполнения, технике, о чем говорилось выше, так и по интерпретации образа героя. Сложно перечислить всех, кто когда-либо становился его моделями: ученые, политики, купцы, музыканты, дирижеры, писатели, коллеги по МУЖВЗ и, конечно, члены семьи. Однако особо он ценил портрет В.О. Ключевского (1909) Художник восхищался Ключевским еще со времен учебы на юридическом факультете Московского университета, где тот был профессором: «Из московских портретов я особенно доволен был портретом Ключевского, и не только как портретным изображением его, но и, может быть, даже главным образом, как жанровой сценой чтения лекции большой аудитории и общей цветовой гаммой. Он был писан маслом»³. В будущем судьба их сведет уже в Училище живописи, куда его директору кн. Львову удастся пригласить для чтения лекций по русской истории известного и всеми уважаемого ученого В.О. Ключевского. На портрете Пастернака он изображен как раз читающим лекцию в актовом зале Училища при полной аудитории слушателей, внимающих каждому слову «человека чистейшего старого русского стиля». По воспоминаниям художника, он олицетворял собой «представителя русского образованного общества, постепенно развивавшегося с семнадцатого века»⁴,

¹ Пастернак Л.О. Записи разных лет. С. 225.

² Тугендхольд Я. О портрете // Аполлон, 1912. № 8. С. 36–37.

³ Пастернак Л.О. Записи разных лет. С. 222.

⁴ Там же. С. 156.

своими рассказами о старине переносящего всех присутствующих в описываемую эпоху. Эти встречи производили на всех неизгладимое впечатление, оставаясь надолго в памяти. Именно такое личное воспоминание о великом современнике и передал Л.О. Пастернак.

Еще одну интересную особенность, свойственную хорошим портретистам, замечает Пастернак. В разговоре о своих друзьях, каждый из которых отличился в искусстве портретной живописи рядом талантливых работ, он отмечает способность самих художников подражать, по-актерски выразительно перевоплощаться, показывая разные образы, будь то животных или людей: «Вспоминаю некоторых из моих товарищей во время наших вечеринок и прогулок. Серов, например, изумительно изображал просыпающуюся, потягивающуюся, встающую собаку. Коровин тонко изображал знаменитого певца Мазини. Портретист Кузнецов поразительно представлял пчелу, попавшую в пустую банку. На экзаменах в Училище, когда приходилось рассматривать и оценивать сотни рисунков и этюдов и от утомления уже становилось не вмоготу, я начинал изображать некоторых коллег, их походку и манеру держать себя, чем и вызывал разрядку и смех; в Мюнхенской академии за мое изображение льва меня прозвали *Pasternak der Löwe*»¹.

Не зря одним из первых в этом списке художников-пародистов, обладавших подвижной мимикой и пластикой тела, Пастернак называл В.А. Серова. На тему портретного творчества этого мастера сделаны десятки исследований, издано множество монографий, где детально и всесторонне разбираются произведения художника, написанные в разные периоды. Выдающиеся искусствоведы на протяжении более полутора веков в своих научных работах смогли досконально изучить наследие живописца. В настоящем исследовании, говоря о Серове, хотелось бы акцентировать внимание на одном из многочисленных аспектов его творчества, в частности рассмотреть деятельность художника в контексте проблемы заказного портрета. Не будет преувеличением сказать, что на рубеже XIX–XX веков он был одним

¹ Пастернак Л.О. Записи разных лет. С. 221.

из самых популярных живописцев, портрет авторства которого хотел иметь каждый представитель высшего света. Серова рано настигла слава «модного портретиста», что во многом предопределило развитие его творческого пути и особенности формирования индивидуального художественного стиля. С 1892 года он получает целый ряд заказов на исполнение портретов, моделями для которых должны были стать и члены императорской фамилии («Император Александр III с семьей», 1892; «Портрет вел. кн. Павла Александровича», 1897), и представители знати («Портрет гр. В.В. Мусиной-Пушкиной», 1895; «Портрет гр. В.В. Капнист», 1895; «Портрет кн. М.К. Тенишевой», 1898), и другие. «Некоторые из этих портретов имели успех у заказчиков. <...> И постепенно начинает складываться новая репутация Серова: в нем усматривают художника, способного написать портрет и со сходством, и с мастерством, и как-то по-особенному светски, изысканно...»¹. Однако самого художника такая популярность не то чтобы не радует, скорее все больше приходит понимание, что она отнимает время от действительно интересных замыслов. Идея «заказов» не нова, испокон веков великие мастера, запечатлевая на холстах знатных особ, своей кистью и талантом оставляли в вечности и имена моделей, иногда ничем кроме богатства не примечательные. На воображаемых весах для любого истинного художника рано или поздно сходятся в неравном споре два полюса, в котором с большой вероятностью свобода творчества и индивидуальность рискуют быть разменянными на обывательский вкус состоятельных заказчиков, диктующих свои эстетические представления. Проблема заказных портретов вставала перед многими художниками. Вот как И.Е. Репин писал об этом: «Это ужасный, убийственный труд. Могу сказать это по некоторому собственному опыту – нет тяжелее труда, как заказные портреты. И сколько бы художник ни положил труда, какого бы сходства ни добился, портретом никогда не довольны. Непременно найдутся смелые, откровенные и умные люди, которые громче всех скажут при всей честной компании, что портрет никуда не годится. И этот последний громовой приговор так и останется у вас в памяти и будет

¹ *Леняшин В.А.* Портретная живопись В.А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы. С. 24.

казаться самым верным приговором»¹. С муками подобной извечной дилеммы сталкивался, конечно, и Серов, о чем сам не раз высказывался в письмах, это же подтверждают и современники мастера. Своим отношением к столь неоднозначному статусу модного и желанного высшим светом живописца, обретенному Серовым в самом начале своей карьеры, делился художник Н.Д. Ульянов: «...наступает кабала портретиста, кабала до самой смерти»². И действительно, некоторые исследователи отмечают присутствующее во многих портретах мастера 1890-х годов ощущение «искусственности, мозаичности и даже аморфности характеристик, без проникновения внутрь, с какой-то любезно-рассеянной доброжелательностью»³. Здесь же отмечается, что подобная «картина растерянности» связана, прежде всего, «с малой психологической привлекательностью заказчиков, отсутствием привычных для Серова духовных контактов и, как следствие, с неясностью самой цели портретирования»⁴. Иногда кажется, что художник предпринимает попытки спасти ситуацию, находя вдохновение не в самой модели, а в поиске живописных решений, в колористических экспериментах, в игре внешних эффектов: поз, жестов, фактур одежд, что приближает его к эстетике салонного искусства. Однако тенденции к большей декоративности портрета были свойственны и для тех работ, в которых изображались духовно близкие и приятные в человеческом отношении Серову люди (портреты О.Ф. Тамары, 1892; Л.А. Мамонтовой, 1894, и другие). Внимательный взгляд улавливает в подобных решениях и более глубокие закономерности. В этом смысле точным является замечание об особенностях портретного творчества Серова конца 1880-х и 1890-х годов известного искусствоведа В.А. Лямина: «...именно в этих портретах он делает первые шаги к синтезу, к примирению, но примирению активному действительно с трудом соединяющихся художественных качеств личности, а значит открывает новые возможности слить свое постоянное стремление к эстетическому совершенству со столь же

¹ Репин И.Е. Воспоминания о Крамском // Русская старина, 1889. № 5.

² Ульянов Н.П. Мои встречи. М., 1959. С. 66.

³ Лямин В.А. Портретная живопись В.А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы. С. 26.

⁴ Там же.

постоянным желанием раскрыть правду характера»¹. Таким образом, всесторонняя любовь и популярность Серова-портретиста у богатых представителей знати, желавших запечатлеть себя в вечности, сыграли в творческом становлении мастера неоднозначную роль. С одной стороны, усталость, вынужденная необходимость выполнять безынтересные ему заказы отнимали силы, отчасти выхолащивая дарование художника. Примеров подобных неудачных работ, не удовлетворявших ни самого живописца, ни моделей, ни критиков, можно найти немало. В этом смысле показательна монографическая выставка, приуроченная к 150-летию В.А. Серова, которая прошла в Государственной Третьяковской галерее в 2015 году². Здесь было представлено множество работ художника, как знаменитых, так и малоизвестных из отечественных и зарубежных коллекций. Собранные в одном выставочном пространстве, произведения с еще большей силой выявили огромную разницу между безусловно признанными шедеврами серовской портретной живописи и проходными заказными работами, о которых шла речь выше. В то же время, рассматривая проблему заказных произведений в исторической перспективе, в контексте всего портретного наследия Серова, становится очевидным, что именно она стала импульсом для развития его собственного стиля, стимулируя к поиску живописных решений и новых путей в творчестве. Примат психологического начала в портрете, свойственный традиции русской реалистической школы, он соединил с присущим его натуре страстным стремлением к эстетической красоте, декоративному изобилию, роскошному разнообразию внешних форм, что в конечном итоге стало характерным явлением портрета рубежа веков.

Одной из ключевых способностей портретиста во все времена было умение найти в образе конкретной модели типичные черты, через которые как по условным кодам можно было бы выявить генотип целой эпохи, некий ее обобщенный идеал, оставляющий след в вечности. В конце XIX века в России, продолжая традиции русской реалистической школы, лики своего времени

¹ *Леняшин В.А.* Портретная живопись В.А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы. С. 40.

² «Валентин Серов. К 150-летию со дня рождения. 7 октября 2015 – 31 января 2016». Государственная Третьяковская галерея.

помимо вышеназванных создавали А. Корин, А. Маковский, М. Зайцев, Н. Фешин и многие другие. Благодаря этим «живописным документам», увиденным глазами художников и запечатленным их кистью, последующие поколения познают душевный мир не только конкретных моделей, но и той эпохи, которую они олицетворяют. Именно в проникновении в глубины человеческой личности на разных этапах исторического развития, преодолевающим всевозможные барьеры – языковые, культурные, цивилизационные, – и заключается истинное и великое значение портрета.

Выводы

В живописной системе русских художников-передвижников в конце XIX – начале XX века происходят важные изменения, связанные с общими художественными тенденциями в мировом искусстве того времени. В основе по-прежнему лежат традиции тональной живописи, которая теперь обогащается импрессионистическими открытиями, происходит обобщение формы, она теряет свою определенность, как бы окутывается светом и воздухом, смягчающим ее границы. В колорите появляются яркие солнечные краски, особое внимание уделяется освещению. Все эти тенденции уже прочно укоренились в творчестве мастеров разных иностранных национальных школ. Принимая во внимание, что русское искусство было неотъемлемой частью общеевропейского культурного пространства, оно не могло оставаться в стороне от магистральных течений, которыми пестрила тогдашняя художественная жизнь. Знакомство с произведениями актуального западного искусства происходило как во время личных путешествий за границу, так и на выставках иностранных художников, которые устраивались в большом количестве в столицах. Популярные произведения публиковались также в отечественных иллюстрированных журналах, а многие коллекционеры (братья М.А. и И.А. Морозовы, С.И. Щукин, С.М. Третьяков и др.) привозили в Россию лучшие образцы западной живописи. Однако, удивительным образом, беря нужные для творчества новые формы, русские художники умело использовали их в своих произведениях, не впадая при этом в подражательство и слепое копирование. Здесь важно заметить, что техника письма, различные

художественные приемы служили, прежде всего, для раскрытия внутреннего содержания произведения.

Молодые художники в это время отходят от повествовательности в живописи, акцент смещается в сторону эмоциональной и психологической составляющей. Новые задачи, встававшие перед искусством, требовали и новых форм. Одним из излюбленных стало слияние жанров, в результате которого рождается удивительно гармоничное по внутренней целостности произведение. Картины, в которых стираются границы между жанрами, расширяют не только художественные и смысловые рамки произведения, но и эмоциональные. Именно поэтому в этот период пейзаж становится не только одним из компонентов жанровой, исторической картины или портрета, что имело место и ранее, но часто приобретает ведущую роль в создании общей смысловой тональности произведения. На рубеже XIX – XX веков жанр пейзажа развивается необычайно бурно, появляется огромное количество мастеров, работающих в собственной манере, имеющих неповторимый художественный язык, очень узнаваемый и характерный: А.Е. Архипов, М.Х. Аладжалов, С.А. Виноградов, И.И. Ендогуров, С.Ю. Жуковский, К.А. Коровин, А.М. Корин, А.В. Маковский, И.С. Остроухов, В.А. Серов, А.С. Степанов, С.И. Светославский, а в более поздний период В.К. Бялыницкий-Бируля, П.И. Петровичев, Л.В. Туржанский и многие другие. Помимо этого получает развитие жанр исторического пейзажа в творчестве А.М. Васнецова, Г.И. Чорос-Гуркина, А.А. Борисова и других. Он является не только важной частью образного решения полотна, но имеет большое эмоциональное значение, всегда типичен, национален и исторически достоверен.

Характерной чертой национального пейзажа всегда было желание передать ощущение онтологической красоты мира, божественной гармонии и совершенства природы. В стремлении показать неразрывную связь человека с окружающей его природой проявляется одна из наиболее отличительных черт пейзажной живописи поздних передвижников на рубеже веков.

Говоря же о тенденциях развития портретного жанра в творчестве поздних передвижников, необходимо отметить один из ключевых аспектов его развития

на рубеже веков по сравнению, например, с предшествующим периодом второй половины XIX столетия – смещение акцента с роли социальной репрезентации модели в сторону объективной констатации характерных особенностей конкретной личности. В традиции русского портретного искусства всегда было главным стремление постичь сложные нюансы внутреннего мира человека, размышление через творчество о значении его нравственной и духовной сущности. Однако в произведениях передвижнического портрета второй половины XIX века художниками создаются не просто образы знаменитых личностей, это своего рода «социальные иконы» выдающихся людей эпохи, олицетворяющих лучшие качества национального характера и духа. Именно эта идея, заложенная П.М. Третьяковым при создании им портретной галереи великих современников была обращена не столько к настоящему, сколько к будущим поколениям. На рубеже веков общественное значение модели теряет свою актуальность. Теперь на первый план выступает тот самый «document human», призванный обнажить перед зрителем посредством кисти и красок то, что, казалось бы, не имеет материального воплощения – душу человека, его мысли, внутренние порывы. Все потаенное и скрытое благодаря мастерству живописца перестает быть таковым, открывая зрителю как положительные, так и негативные стороны личности, без масок и купюр. И не всегда видение автора совпадало с мнением портретируемого о самом себе, как это было, например, в описанном выше случае с М.В. Нестеровым, но в том и ценность такого подхода, что он в лучших своих воплощениях оставил нам истинные сокровища «человеческой лаборатории», где происходит вечная борьба духа и плоти, веры и отчаяния, любви и жестокости, знакомая каждому человеку.

3.4 Судьба исторического жанра: от археологии до национально-романтической картины

На рубеже веков художники обращаются и к исторической теме, что также не случайно и связано с событиями переживаемого периода. Вообще, интерес к изображению событий русской истории обнаруживается еще с конца 1850-х – начала 1860-х годов. Именно в это время подъема гражданского самосознания, развития общедемократических, просветительских идей проявляется увлеченность изучением русской истории. Возникают научные общества: в 1864 году – Московское Археологическое общество, в 1866-м – Русское историческое общество и другие. В живописи этого периода поворотным моментом стали известные события в Академии художеств, когда четырнадцать протестантов отказались выполнить картину на заданную тему из скандинавской мифологии, не имеющей ничего общего ни с русской историей, ни с просветительскими тенденциями того времени. С этого момента живопись поворачивается в сторону глубокого осмысления живой исторической действительности, показывает персонажей, деяния которых влияли на ход истории и судьбы страны. Одним из первых художников, обратившихся в своих картинах к сюжетам из отечественной истории, был В.Г. Шварц, от творчества которого стоит вести путь к произведениям 1870 – 1880-х годов Н.Н. Ге, И.М. Прянишникова, Н.В. Неврева, Г.Г. Мясоедова, В.Г. Перова, К.А. Савицкого, И.Е. Репина, В.И. Сурикова и других. Однако если шестидесятники только обозначили первые шаги в направлении русской реалистической исторической живописи, то в творчестве передвижников она нашла наиболее полное воплощение.

В 1870 – 1880-е годы историческая живопись достигла таких же вершин, как и бытовая. В пореформенной России в период формирования новой культуры роль искусства резко возрастает. Широкие слои российского общества через исторический и социально-бытовой жанры могли приобщиться к истории, философской, религиозно-нравственной системе ценностей народа, его традициям. Оба этих жанра объединяло стремление постичь сущность

процессов, происходивших и происходящих в недрах самой жизни, что способствовало осуществлению главной цели – взаимопроникновению культур внутри самого общества.

В историческом жанре отчетливо проявляется несколько тенденций: одна направлена на создание однофигурного «исторического портрета», то есть портрета исторической личности («Царевна Софья» И.Е. Репина, позднее «Иван Грозный» В.М. Васнецова), другая – монументальных многофигурных композиций, героями которых становятся народные массы. Создание картин-эпопей подняло живопись до уровня исторических обобщений, в которых делалась попытка осмыслить современные общественные процессы через события русской истории. «Тяготение к созданию народных эпопей было связано – и это особенно важно – с представлениями о том, что народ, его судьбы, его нужды и запросы, его историческая роль должны стать главным содержанием искусства»¹. Стасов ввел понятие хоровой картины у передвижников, главным героем которой являлась сама народная масса – движущая сила истории. Одно из завоеваний 1880-х годов – сочетание хорового начала в картине с личностно-героическим, умение найти внутреннюю согласованность между героем и народной массой («Боярыня Морозова» В.И. Сурикова).

В конце XIX – начале XX века историческая живопись была представлена крайне разнообразно. В это время к исторической тематике проявляют интерес и мастера академического толка, и участники объединения «Мир искусства», и художники-передвижники. Одни в поисках художественной гармонии и красоты обращаются к галантному и изысканному XVIII веку («Мир искусства»), другие же пытаются найти в истории ответы на вопросы, которые задает современность. И здесь мы сталкиваемся с многообразием живописных и образных приемов, которые каждый художник выбирает в соответствии с собственным видением мира. Так, например, стремление к монументализации станковой картины, к декоративности цвета видно в произведениях В.И.

¹ Рогинская Ф.С. Товарищество передвижных художественных выставок. Исторические очерки. С. 186–187.

Сурикова «Покорение Сибири Ермаком» (1895), И.Е. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1878–1891) и других. Однако осмысление русской истории художниками происходит по-разному. Например, суриковские картины «Утро стрелецкой казни» (1881), «Боярыня Морозова» (1887), «Степан Разин» (1906), «Меншиков в Березове» (1883) и другие выходят далеко за рамки исторической картины, несут в себе уже черты метаистории. В них с небывалой силой воплотился творческий дух великорусского этноса, соединяющий в себе множество наций и народностей. Именно он, разливаясь на сибирских просторах, осваивал необъятные пространства северной природы, объединяя русские земли, создавал единое государство. Это тот самый творческий дух создал великую культуру, выполнив тем самым не только свою историческую, но и метаисторическую миссию. Сложно сказать, понимал ли значение своего творчества В.И. Суриков, ведь как сказал поэт: «Тщетно, художник, ты мнишь, что своих ты творений создатель»¹. Тем не менее счастливое, абсолютное совпадение запросов конкретной культурно-исторической эпохи и творческих возможностей художника, его дарование явили русской культуре гениальные по своему внутреннему наполнению и художественному исполнению произведения искусства. У Сурикова не было конфликта с эпохой, как это часто бывает с великими художниками, чье искусство остается непонятым современниками. Сама биография мастера как будто способствовала его профессиональному становлению. Будучи родом из Красноярска, он хорошо знал, что такое вольный сибирский дух. Предки художника донские казаки обосновались там еще с XVI века, времени покорения Сибири Ермаком. Этот фактор сыграл важную роль в постижении и осмыслении живописцем русской истории, помогая ему в своих произведениях чутко улавливать ее биение. В картинах Сурикова языком художественных образов выразилась глубинная суть исторической роли русского народа, его духовная сущность. В этой связи нельзя обойти вниманием картину «Меншиков в Березове», где под оболочкой

¹ А.К. Толстой «Тщетно, художник, ты мнишь...». 1856 — URL: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=16264> (дата обращения 17.06.2018).

известного исторического сюжета скрывается более сложное внутреннее содержание. Художник изобразил трагический эпизод в жизни А.Д. Меншикова, активного участника петровских реформ, который, попав в жестокую опалу, был сослан в небольшой сибирский городок Березов. На переднем плане картины Меншиков и его дети изображены сидящими вместе вокруг небольшого стола в тесной крестьянской избе. На заднем плане по центру расположено узкое, вытянутое по горизонтали окно, скованное морозным инеем, с его обледеневшего подоконника свисают сосульки. Эти детали подчеркивают тесноту и холод темного жилища, и только огонек мерцающей свечи освещает икону Пресвятой Богородицы (заступницы земли Русской), установленную в красном углу. Одна из дочерей читает Библию, сын пытается ее слушать, но печальные мысли мешают сосредоточиться, он погружен в свои думы. Старшая дочь Мария, закутавшись в шубу, прижалась к отцу – только он их защитник и единственная надежда. Трагическая судьба отца отразилась на судьбе дочери, которая была невестой юного Петра II. На ее красивом лице выделяются огромные, льющие пленительно грустный свет глаза, смотрящие на зрителя. Они полны мольбы о милости. Краски звучат такой же печалью, усиливая общую тональность картины. Хрупкая, нежная фигура Марии уравнивает кажущуюся по отношению к ней громадной неумную натуру Меншикова. Художник сознательно выстраивает композицию картины в сочетании с ее колоритом так, чтобы создать атмосферу подавленности и растерянности. Сила художественного воплощения здесь настолько сильна, что встречает отклик в душе зрителя, он невольно начинает физически ощущать этот холод и тесноту замкнутого пространства, в котором находится Меншиков, а также свою сопричастность к трагической драме семьи главного героя. «"Меншиков" из всех суриковских драм наиболее "шекспировский" по вечным, неизъяснимым судьбам человеческим. Типы, характеры их, трагические переживания, сжатость, простота концепции картины, ее ужас, безнадежность и глубокая, волнующая трогательность – все, все нас восхищало»¹, – писал художник М. Нестеров.

¹ Товарищество передвижных художественных выставок (Серия: Великие художники. В 102-х т.). Т. 96.

Однако Меншиков не сломлен, в нем живет непримиримый дух и неиссякаемая энергия. Не случайно современники мастера сравнивали суриковского героя с сидящим на троне «Юпитером» Фидия в Олимпии (отец Богов, с которым Г. Гейне сравнил Гёте), о котором говорили, что «если бы он когда-нибудь внезапно встал, он проломил бы головой крышу храма»¹, – его могучая фигура не вписывается в ограниченное пространство холодной горницы. Он и сейчас, находясь в ссылке, «полудержавный властелин», его лицо выражает затаенную мысль, а в лежащем на коленях сжатом кулаке ощущается нереализованная энергия и мощь. Крупный перстень на указательном пальце говорит о величии и статусе героя. За внешней исторической фабулой произведения скрывается внутреннее содержание картины, ведь в образе Меншикова воплощается тот самый русский дух, которому уже давно тесно в обозначенных границах существования, еще немного – и он встанет, распрямит свои могучие плечи, вырвется на свободу, чтобы осваивать и преобразовывать бескрайние, бесконечные российские пространства.

Важно отметить, что все перечисленные выше произведения Сурикова также объединяет ясно читаемая в них тема «жертвенности во имя спасения» будущего России (стрелец на плахе, боярыня Морозова, отправленная в ссылку, Меншиков, высланный в Березово, и т.д.). Таким образом, в картинах выражается христианское понимание истории, которое заключается в духовном преображении общества через принесенные жертвы в результате исторических событий.

Новые черты несет в себе и картина «Богатыри» (1898), написанная В.М. Васнецовым в героическом ключе. Здесь русская история, ее прошлое, настоящее и будущее, которые олицетворяют три богатыря, осмыслиется также и как метаисторическое явление. Одновременно три богатыря воплощают творческий дух русского народа, который, объединив на своей почве разные этнические общности и народности, смог создать единую великую русскую

культуру. И если Суриков за основу своих произведений брал ближайшие события русской истории, то Васнецов – былинно-сказочные сюжеты, связанные с древними пластами языческой культуры народа. Метаисторические черты свойственны ряду произведений Н. Рериха, несущих в себе глубокий философский смысл, например «Бой» (1906), «Город строят» (1902), «Заморские гости» (1901), «Пантелеймон-целитель» (1916) и другие, а также работы, написанные в более поздний период.

В творчестве А.М. Васнецова наиболее полно проявилась не только общая тенденция увлеченностью русской историей, его произведения отличает более тщательный подход, подкрепленный научной базой и археологическими исследованиями. Будучи с 1900 года членом Комиссии по сохранению древних памятников при Московском Археологическом обществе, а с 1906 года действительным его членом, художник увлекся московской стариной, она была его истинной страстью и любовно возрождалась им в исторических пейзажах-реконструкциях с топографической точностью и бытовой достоверностью. Архитектурные памятники прошлого на полотнах А.М. Васнецова не просто безмолвные свидетели исторических событий, но живые их участники, помогающие глубже погрузиться в атмосферу изображаемой эпохи, понять ее суть. Впрочем, историко-археологическая точность не была самоцелью для мастера, хотя имела огромное значение для него как ученого. Он наделяет эмоциональной выразительностью все предметы на своих полотнах, все имеет характер, отображающий дух времени («Улица в Китай-городе. Начало XVII века», «Москва середины XVII века: Москворецкий мост и Водяные ворота», «Москва конца XVII века: на рассвете у Воскресенских ворот», 1900). «Его древний Кремль полон героических снов недавнего прошлого, посад – суетной достоверности настоящего. Суровая простота и мощь каменного Кремля соседствует с добрым уютом деревянных жилищ. Все это волнующе живо, убедительно»¹. К.Ф. Юон писал о творчестве своего друга: «Искусство Аполлинария Васнецова, обладавшего даром видеть и воскрешать живой трепет

¹ Верещагина А.Г. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XX века. С. 103.

жизни ушедших веков, было проникнуто подлинно вдохновенным теплом и правдой. Оно не только не умрет, а наоборот, чем дальше будет существовать, тем будет ценнее...»¹.

В начале XX века в рамках исторического жанра получает развитие национально-романтическая картина. Внешне она продолжала традиции Шварца, однако по сути представляла собой иное явление, характерное для искусства рубежа веков. Она несла в себе большие эстетические и этические ценности, утверждала красоту повседневности, неповторимость каждого мгновения бытия. Понимание того, что повседневная жизнь может иметь «интерес исторический», так как в ней, по словам Г. Гейне, «чудесным образом открывается дух времени»², в западном искусстве пришло еще во времена романтизма. Смещение внимания в исторической живописи с исключительных моментов истории на будничную жизнь людей стало общей тенденцией для искусства поздних передвижников. Через подобные сценки можно было легче художественно выразить внутреннее содержание произведения, выявить духовную сущность явлений, выразить дух времени. И если, например, картины Сурикова композиционно выстраивались исходя из конкретного исторического факта или сюжета, то для нового поколения живописцев рубежа веков в национально-романтической картине главным становится «проникновенность в окружающие явления» разных исторических эпох и осмысление современности. Характерной особенностью здесь становится осознание неразрывной связи исторических эпох, из которых складывается русская история, и современной эпохи как части целого единого процесса. Много в этом жанре работал С.Д. Милорадович, например: «Черный собор. Восстание Соловецкого монастыря против новопечатных книг в 1666 году» (1885), «Оборона Троице-Сергиевой лавры» (1894) и другие. Описывая Передвижную выставку, И.Н. Крамской замечает: «Надо сказать о "Черном соборе" непременно: эта картина глубоко

¹ Цит. по: Васнецова Е., Кандалова Л. Древняя Москва Аполлинария Васнецова // Юный художник, 1983. № 3.

² Гейне, Генрих. Собрание сочинений. В 10-ти т. Т. 5. С. 158.

национальна и типична. <...> Обратите внимание на лица служащих, и вы невольно начинаете принимать участие в том, что здесь происходит»¹.

В творчестве С.В. Иванова с особой очевидностью прослеживаются новые тенденции: «Семья» (1907), «Царь. XVI век» (1902), «Приезд иностранцев. XVII век» (1901), «На сторожевой границе Московского государства» (1907), «Поход москвитян. XVI век» (1903), «Юрьев день» (1908), «Жилье восточных славян» (1909), «В смутное время» (1908) и другие. В этих картинах зритель благодаря чувственному восприятию в первую очередь ощущает дух времени, а уже потом появляется интерес к исторической фабуле. Рассмотрим одну из работ художника. В этой связи любопытной и характерной по своему композиционному построению и внутреннему содержанию является небольшая картина «Жилье восточных славян», в которой Иванов создал собирательный образ наших предков – древних славян, положивших начало русской цивилизации. На переднем плане художник изобразил живущих в землянках людей, которые занимаются охотой, земледелием, гончарным делом, рыболовством – словом, всеми видами труда, которые давали возможность выживать в трудных условиях северной природы. На возвышенности земляного вала в задумчивой позе сидит старец, возможно это кудесник, «любитель богов», под руководством которого проходит духовная жизнь народа. Композиция, объединяющая всех персонажей, в пространственном отношении образует пирамиду, основанием которой является поверхность земли, на которой славяне трудятся. Жилище славян, огороженное земляным валом, находится на берегу полноводной реки – реки Жизни. Стена земляного вала расположена по диагонали, по направлению к центру картины, подчеркивая пирамидальное строение всей композиции, вершину которой венчает фигура охотника, стреляющего из лука в небо. В этом образе сконцентрирована основная идея произведения, потому как стрела заключает в себе идею взлета, символизирует преодоление границ, выход за пределы бытия и получение знаний свыше. Вертикальное развитие композиции и общий ее ритм

¹ И.Н. Крамской. Письма. Статьи. В 2-х т. Т. 2. М., 1966. С. 174–175.

подчиняются движению вверх, куда направлена устремленная ввысь стрела охотника. Вектор движения стрелы указывает путь духовного развития народа в его исторической перспективе. Внутреннее содержание картины в сочетании с художественной выразительностью увлекают зрителя, создают определенный душевный настрой и чувство сопричастности русской истории. Национально-романтическая картина в творчестве С.В. Иванова занимает ведущее место. Часто он обращается к неповторимым по национальному своеобразию XVI и XVII векам. Художник находит оригинальные композиционные решения, использует смелый ракурс и неожиданную точку зрения сверху или сбоку, что придает изображению динамику. В колорите также проявляется приверженность традициям средневековой Руси, что выражается в декоративном понимании цвета, насыщенной гамме красок («Приезд иностранцев. XVII век», 1901). По композиционному решению и эмоциональной выразительности интересна написанная в 1897 году историческая картина «Смута», в которой толпа с яростью и жестокостью расправляется с Лжедмитрием. В теме народного бунта проявляется родство с творчеством Сурикова, однако Иванов решает по-своему эту тему. У Сурикова народ почти всегда является воплощением красоты подвига, он величественен и благороден в своем страдании, у Иванова же изображена толпа, ревущая, свирепая и слепая от ярости и ненависти к самозванцу, жаждущая расправы над ним. Но неверно было бы думать, что Иванов отождествляет эти качества с характерными чертами, присущими русскому народу. Возможно, в такой резкой, даже жесткой манере художник показывает, на что способен доведенный до предела русский народ под гнетом самодуров и самозванцев, во что выливается его, казалось бы, бесконечное терпение и смирение. Хорошо применимы к этому живописному произведению слова Ф.М. Достоевского, в которых как нельзя лучше раскрывается суть замысла С.В. Иванова: «...для повествователя, для поэта могут быть и другие задачи, кроме бытовой стороны; есть общие, вечные и, кажется, вовеки неисследимые глубины духа и характера человеческого»¹. Картина отличается эмоциональной выразительностью и

¹ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. В 15-ти т. Т. 12. С. 97.

драматизмом, свойственным многим произведениям художника. «Смута» Иванова производит очень сильное впечатление, а подобная трактовка сюжета представляется актуальной и по сей день.

В этом же жанре работал и К.В. Лебедев. В своих лучших произведениях с мастерством и непринужденностью, сочувствием, иногда с юмором художник изобразил небольшие сценки из жизни Древней Руси, где персонажами были представители разных сословий русского общества: цари, бояре, купцы, простой люд, например «После боярского пира. Боярин» (1897). Его герои действуют в картинах совершенно естественно и отнюдь не кажутся ряженными в одежду XVII века, наоборот, создается впечатление, будто живописец подсмотрел сценку в реальной жизни XVII века и списал ее с натуры: «Боярская свадьба» (1883), «Подруги» (1899), «В опочивальне» (1900). Однако Лебедев писал картины не только на историческую тематику. Его бытовые сцены содержательны, всегда точно передают эмоциональное состояние героев и общий смысловой тон произведения: «На родине» (1897), «В вагоне» (1894). Одна из лучших его жанровых работ «На свидание с сыном. К сыну» (1894) была приобретена П.М. Третьяковым для своей галереи.

Среди исторических живописцев, уделявших особое внимание психологическим проблемам персонажей в своих произведениях, следует упомянуть А.П. Рябушкина. Хотя он никогда не входил в состав Товарищества, выпускник МУЖВЗ, учился у Перова и Прянишникова, является ярким представителем русской школы живописи. Свою работу «Потешные Петра I в кружале» представил на XX выставке передвижников 1892 года (откуда ее приобрел П.М. Третьяков), и это не случайно, ведь своим композиционным и смысловым решением она очень близка произведениям поздних передвижников этого периода. Здесь изображен драматичный момент в русской истории: начало петровских реформ, проявляющееся пока еще в форме «потешных» войск. Среди героев картины – те же стрельцы, что позднее выступят против Петра. В этих моментах можно найти сходство с суриковской работой «Утро стрелецкой казни» (1881). Однако идейно-образное решение картины совсем иное. «В "Потешных Петра I"» показана жизнь сугубо мирная. В кружало, где собрались

стрельцы и прочий кабацкий люд, ввалились потешные и всем видом, одеждой, манерой держать себя привлекают общее внимание. Одни смотрят на них оторопело, другие испуганно, третьи – в глубоком раздумье. <...> Событий в картине, по видимости, нет никаких, но чувствуется, как накаляется обстановка, как зреет тот разлад, который скоро прорвется стрелецкими бунтами...»¹. Тема картины, глубоко психологическая, требовала от художника особого внимания к передаче эмоционального состояния каждого персонажа. Через, казалось бы, незначительный эпизод в царевом «кабаке-кружале» поднимается острейшая для русской истории тема осмысления противостояния в петровскую эпоху старой Руси и новой России. С этой задачей Рябушкин в целом справился, однако в дальнейшем он уже не брал столь острых сюжетов. Много путешествуя по российской глубинке, художник изучал русские традиции, народное творчество, национальные костюмы, древнерусскую архитектуру и живопись. Эти знания в дальнейшем он использовал в своем творчестве. Например, фоном картины «Русские женщины XVII столетия в церкви» (1899) послужила фресковая живопись соборов Ярославля. Исторической тематике посвящены и другие работы Рябушкина, особенно он любил XVII век, знатоком которого являлся, чему подтверждением служат его картины: «Московская улица XVII века в праздничный день» (1895), «Сидение царя Михаила Федоровича с боярами в его государевой комнате» (1893), «Семья купца в XVII веке» (1896), «Едут», «Народ московский во время въезда иностранного посольства в Москву в конце XVII века» (1901), «Свадебный поезд в Москве. XVII столетие» (1901) и другие.

Исторический жанр в начале XX века представлен был очень широко. Кроме перечисленных живописцев разрабатывали эту тему Э.Э. Лиснер («Восстание Ивана Болотникова», «Пожар Москвы 1812 года», «Троице-Сергиева лавра» и др.), А.Ф. Максимов («На городской площади», 1908; батальное полотно «Вещее знамение», навеянное «Словом о полку Игореве», и др.), Б.М. Кустодиев, М.П. Клодт, И. Горюшкин-Сорокопудов и другие.

¹Верецагина А.Г. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII — начала XX века. С. 95–96.

Говоря о художниках, которые обращались к острым политическим темам в начале XX века, хотелось бы назвать А.В. Моравова и его картину «Декабристы в Чите». Она была написана в 1911 году и отличалась явной дерзостью сюжета и сочувственным отношением к изображенным лицам. Это произведение получило премию Общества поощрения художеств и было послано на Всемирную выставку в Рим. Однако по распоряжению посла картину сняли с экспозиции, на нее цензурой был наложен запрет.

Характерной особенностью не только исторического жанра, но и живописи конца XIX – начала XX века вообще стало проявившееся со всей очевидностью стремление к творческому поиску и развитию. В произведениях разных художников этого периода нет законченности и застывших устоявшихся форм, здесь на полотнах все дышит жизнью и движением.

Выводы

В иерархии жанров историческая картина всегда занимала особо привилегированное место, однако на рубеже XIX– XX веков в ней происходит важное смещение акцентов, связанное с общими тенденциями и процессами в культуре того времени. Именно через исторический и социально-бытовой жанры широкие слои российского общества могли приобщиться к истории, философской, религиозно-нравственной системе ценностей народа, его традициям, что в итоге способствовало осуществлению главной цели – взаимопроникновению культур и объединению внутри самого общества.

В начале XX века в рамках исторического жанра получила развитие национально-романтическая картина, которая несла в себе большие эстетические и этические ценности, утверждала красоту повседневности, неповторимость каждого мгновения бытия. Смещение внимания в исторической живописи с исключительных моментов истории на будничную жизнь людей стало общей тенденцией для искусства поздних передвижников. Через подобные сценки можно было легче художественно выразить внутреннее содержание произведения, выявить духовную сущность явлений, выразить дух времени. Для нового поколения живописцев рубежа веков в национально-романтической картине главным становится «проникновенность в окружающие

явления» разных исторических эпох и через это понимание осмысление современности. Характерной особенностью здесь становится осознание неразрывной связи исторических эпох, из которых складывается русская история, и современной эпохи как части целого единого процесса. Всестороннему погружению в изображаемую эпоху способствовала и страстная увлеченность многих живописцев археологией и этнографией. Теперь художники стараются подкреплять художественные образы произведений еще и научной базой, новыми археологическими исследованиями, на основе которых делаются даже исторические реконструкции, что выводит жанр исторической картины из сугубо творческой области в пласт исторически достоверного документа.

3.5 Религиозно-философский аспект в творчестве поздних передвижников

В творчестве художников конца XIX – начала XX века важное место занимали сюжеты на религиозные темы. Как для их предшественников – Н.Н. Ге, В.Г. Перова, И.Н. Крамского, В.Д. Поленова, В.М. Васнецова, Н.В. Неврева, И.М. Прянишникова и других, – так и для поздних передвижников характерны искания в этой области¹. В духовной живописи этого периода делалась попытка осмыслить религиозные сюжеты с точки зрения тенденций, которые были характерны для всей русской культуры той поры. В искусствоведческой литературе об этом аспекте их художественной деятельности практически не говорится, а между тем многие живописцы уделяли религиозной тематике большое внимание. Примером могут служить иллюстрации к Ветхому и Новому Завету К.В. Лебедева², выполненные в 1910 году по заказу издателя И.Д. Сытина («Воскрешение Лазаря», «Исцеление слепого», «Пророк Иезекииль»,

¹ Подробнее о религиозной составляющей творчества художников-передвижников второй половины XIX – начала XX века см.: *Москалюк М.В.* Мировоззренческие и художественные особенности творчества передвижников: религиозный аспект. Автореф. докт. дисс. М., 2006.

² *Карпова Т.Л.* Ветхий и Новый Завет в иллюстрациях Клавдия Лебедева // *Наше наследие*, 1996. № 38. С. 121–125.

«Несение креста» и др.), а также малоизвестный триптих В.Н. Бакшеева, на левой части которого изображен сюжет «Исцеление», в среднике «Христос и дети», а правая часть представлена «Распятием». Триптих был выполнен в 1908 году и показан на XXXVII выставке Товарищества. Много внимания этой теме в своем творчестве уделял С.Д. Милорадович. В истории русского искусства он оставил след как исторический живописец, многим известны его картины на сюжеты из жизни духовенства: «Черный собор» (1885), «Протопоп Аввакум в Братском остроге», «Путешествие Аввакума в Сибирь» (1898), «Оборона Троице-Сергиевой лавры» (1894), «Патриарх Гермоген отказывается подписать грамоту в пользу поляков» (1896) и другие. Однако связи его не только с религиозной живописью, но и с церковной жизнью вообще были значительно более глубокими. Будучи выходцем из семьи священнослужителей, первое образование он получил в Московской духовной семинарии, где и начал обучаться рисованию. Впоследствии, став уже известным художником, он четверть века служил псаломщиком в московской церкви Воскресения в Гончарах. Не зря еще в годы обучения в МУЖВЗ В.Г. Перов советовал своему ученику писать о том, что ему наиболее близко: «Беседуя со мной и зная проведенное мною детство и службу среди духовенства, он неоднократно советовал мне писать картины из быта духовенства, так как быт его мне более знаком, чем другому»¹, – вспоминал С.Д. Милорадович. И действительно, художник последовал совету учителя, но даже в большей степени, чем предполагал Перов. Досконально зная изнутри все особенности уклада жизни священнослужителей, он сделал это главной темой своих исторических картин. Однако Милорадович, выйдя за рамки личного творчества, применил накопленный бесценный опыт еще и в общественно значимом прикладном аспекте. В 1878 году молодой художник подал прошение² на должность учителя рисования в Московское епархиальное училище иконописания, где в течение шести лет готовил богомазов и церковных ремесленников. Эта должность как нельзя лучше позволяла художнику делиться с воспитанниками своими

¹ Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 45. Ед. хр. 37. С.Д. Милорадович. Из моей автобиографии.

² Российский государственный архив древних актов. Ф. 1204. Оп. 1. Д. 23520. Л. 7.

знаниями основ и канонов иконописания, воспринятых с детства, а также более общими вопросами и взглядами на развитие современной иконописной школы в целом. Так, он выступал одинаково как против тех, кто слепо копировал древние иконы, воспроизводя лишь внешнюю сторону не всегда хорошо сохранившихся образцов, так и против современного академического направления. «Первые, по его мнению, стремятся к тому, чтобы максимально приблизить свои изображения святых к старинным иконам и древним подлинникам, но получается это неудачно, так как большое значение ими придается ”уродливости форм и потемневшему от времени колориту”. Вторые, напротив, впадают в излишний реализм. <...> Так же обеспокоенно Милорадович говорит и об опасности слишком вольного изображения евангельских и ветхозаветных событий, которые ”не удовлетворяют ни православному духу, ни церковной истории”»¹. Выход же Милорадович видел в грамотном и аккуратном соединении древних канонов с достижениями современной реалистической живописи. Цитируя слова почитаемого им митрополита Филарета (Дроздова), Милорадович призывал: «Не лучше ли последовать и совету покойного Архипастыря – при изображении Святого смотреть на его истинный образ, переданный древней иконою, т.е. придерживаться древней иконописи, с соблюдением, разумеется, требований современного искусства»².

Примеры, когда художник, выбирая именно такой иносказательный язык, выражал свое видение исторических событий, были описаны выше в контексте творчества старшего поколения передвижников, эта же тенденция справедлива и для их младших коллег – представителей уже «новой волны» художников. Ярким образцом является написанная в 1917 году картина «Трапеза» А.М. Корина, в которой он воплотил свое отношение к духовным ценностям народа. Здесь запечатлен обед странников в Осанниковском монастыре. Живописная манера и колорит картины напоминают церковную роспись. Основной замысел

¹ *Армеева Л.А.* Сергей Дмитриевич Милорадович – художник и педагог. Деятельность в контексте проблемы возрождения православного иконописания в конце XIX столетия (К истории одного экспоната) // Научный богословский портал Богослов.Ru. М., 2010. Вып. от 28 декабря 2010 г. — URL: <https://bogoslov.ru/> (дата обращения 30.01.2018).

² Там же.

раскрывается при помощи аллюзий и символов. В центральной части произведения три фигуры выделяются белым цветом платков – молодая странница и две послушницы, раздающие трапезу. Одна из них в руке держит чашу. Три фигуры композиционно в пространственном отношении объединяются в круге, центром которого является чаша. Над чашей возвышается голова странницы в красном платке. Эта композиция построена по подобию иконы Андрея Рублева «Троица». По преданию, в чаше, вокруг которой восседают три ангела, находится голова жертвенного тельца – прообраза евангельского агнца, символа жертвенности Христа во имя любви и спасения рода человеческого. Странники, сидящие вокруг трапезного стола, олицетворяют русский народ, из века в век ищущий дорогу к Правде. В глубине композиции выделена четвертая фигура послушницы, раздающей трапезу. Четыре объединенные белым цветом точки образуют крест. В картине присутствуют три основных символа – Троица, Крест, Народ. Прочтение пространственной цезуры может иметь следующее содержание: Народ несет Крест и является жертвой, принесенной ради спасения человечества. В самом названии картины «Трапеза» заложена идея объединения на духовной основе. Аллюзия на евхаристическую трапезу воспринимается в контексте – «образа грядущего преображения и обновления всей твари и космоса на основе единства и просветленной гармонии, присущей самой Троице»¹. Образы странников, сидящих за столом, только намечены, и лишь взгляд молодой странницы устремлен на зрителя из прошлого в настоящее и будущее. Эта странница – символ России, одинокий путник, совершающий долгое странствие во времени, наполненное страданиями и испытаниями, России, много раз стоявшей на пороге гибели, но каждый раз воскресавшей для новой духовной жизни. Написана картина как станковое произведение, но по своему внутреннему содержанию и композиции она построена по канонам иконы. По существу ею и является.

Оригинальное решение художественного воплощения идеи исторической и духовной сути русского народа показал М.В. Нестеров в своей картине «Душа

¹ Колпакова Г. Искусство Византии. Поздний период. 1204 – 1453 гг. Новая история искусства. С. 292.

народа» 1916 года, где крестный ход объединяет разновременные исторические сюжеты из народной жизни в единое действо. Композиция выстраивается из характерных для каждой эпохи групп людей, ее выдающихся представителей от зарождения христианства на Руси (на картине этот период олицетворяет мальчик с лукошком) и – через последующие этапы – до современности. С левой стороны картины изображена группа женщин в старинных одеждах, какие, возможно, носили во времена князя Владимира Святого, обступивших почти нагого блаженного. Он символизирует подвиг народный на заре христианства. Монашество представлено собирательным образом схимника. В русской истории оно прославилось духовным подвигом святых старцев, особо почитаемых на Руси. Далее на картине изображены представители высшего духовенства, рядом с ними собирательный образ великого князя или царя в шапке Мономаха, с державой и скипетром в руках, за которым стоит русское воинство. Возвышающаяся над всем шествием фигура воеводы, рядом с которым развевается знамя князя Пожарского, напоминает о героических победах русского оружия. Эта группа олицетворяет церковно-государственную власть России. Центр всей композиции – чудотворная икона «Спас Нерукотворный», одна из главных святынь русского народа. С левой и правой стороны стоят женщины, держащие в руках горящие свечи, символизирующие Вечный Огонь. С правой стороны изображены представители разных сословных групп: купец, мещанин, священник, сестра милосердия, ведущая раненого солдата, монахиня. Завершают коллективный портрет русского народа писатели Ф.М. Достоевский, В.С. Соловьев, Л.Н. Толстой (причем фигуру последнего обрезают край холста почти наполовину, видимо художник так выразил свое отношение к учению Л.Н. Толстого). Таким образом, объединив вехи русской истории и то лучшее, что их характеризует, художник создает вневременной образ русского народа, в котором исторически воплощается его Душа. Впереди шествия изображен мальчик, олицетворяющий русский народ на заре христианства, ведущий за собой крестный ход, возможно, к священному озеру. На эскизах к картине «Душа народа» Нестеров первоначально впереди всего шествия изображал Христа, что логично напрашивается исходя из идеи

произведения. В окончательном же варианте вместо Спасителя художник написал отрока, который вместе с идущими за ним неожиданно останавливается перед каким-то неведомым видением. Возможно, это Свет, символизирующий Христа, что было бы также логично, однако зрителю предлагается самому поразмыслить над идеей художника, в связи с чем остается ощущение недосказанности и незавершенности. В этой картине Нестеров сделал попытку создать вневременной образ или символ Души народа с помощью слияния временных исторических пластов, что сделать невозможно, поэтому ему не удалось в полной мере выстроить и пространственное единство. Картина распадается на отдельные сюжеты, и даже пейзаж, призванный здесь служить важным элементом в построении композиционной целостности, напротив, выявляет противоречия. Создание в художественном произведении такого духовного символа, внутреннее содержание которого вне времени и пространства, – сложная задача для живописца, тем не менее И.М. Прянишникову в его «Крестном ходе» эту задачу, по нашему мнению, удалось решить более успешно.

Одно из важнейших мест в творчестве мастеров конца XIX – начала XX века занимает храмовая монументальная живопись. В контексте данной работы, где основное внимание уделено анализу станковых произведений художников-передвижников, мы коснемся ее пунктирно, лишь обозначив ее наличие, дабы осветить общую картину более объективно. К сожалению, в нашей стране долгие годы отношение к стенописи описываемого периода было незаслуженно пренебрежительным, зачастую в подобных живописных памятниках не видели художественной ценности, не особенно изучали и не старались сохранить. До сих пор бытует мнение, что образцы монументальной живописи рубежа веков, за редким исключением, не имеют той исключительной значимости для истории искусства по сравнению, например, с чудом сохранившимися шедеврами древнерусского искусства или памятниками XVI–XVII веков. Такое несправедливое положение дел иногда ведет к удручающим последствиям, когда безвозвратно уходят многие произведения талантливых живописцев второй половины XIX – начала XX века. В силу разных обстоятельств и в

разные периоды времени наша история знала десятки таких примеров. Так, были навсегда утеряны росписи начала XX века храма Успения Пресвятой Богородицы в Печатниках на Сретенке, в которых принимали участие профессор А.М. Корин, И.П. Богданов, Н.И. Струнников, С.К. Шварев и другие. В 1930-е годы был разрушен величественный Казанский собор в Оренбурге, построенный в 1894 году в неовизантийском стиле. В 1913 году работами по его украшению руководил выходец из Оренбурга художник-передвижник Л.В. Попов, ранее для этого храма В.Е. Маковским был написан ряд икон, которые по счастливому стечению обстоятельств сохранились и сейчас находятся в Покровской церкви этого города.

Конечно, не все памятники постигла такая судьба, и образцы живописи конца XIX – начала XX века мы можем наблюдать в мозаиках и росписях храма Спаса-на-Крови в Санкт-Петербурге, васнецовскую кисть во Владимирском соборе в Киеве, ни с чем не сравнимые образы работы М.А. Врубеля в Кирилловской церкви в Киеве, характерные фрески М.В. Нестерова в Марфо-Мариинской обители в Москве. Именно для М.В. Нестерова религиозная тематика стала определяющей в дореволюционный период творчества. Первыми работами, принесшими ему известность, были «Пустынник» (1888–1889), «Видение отроку Варфоломею» (1889–1890), показанные на выставках Товарищества передвижников. В дальнейшем он продолжал следовать выбранному пути и создал множество произведений на данную тематику: «Преподобный Сергий Радонежский» (1899), «Святая Русь» (1905) и другие. Много Нестеров работал и в монументальной живописи, расписав не один храм (Владимирский собор в Киеве, храм Александра Невского в Абастумани). По мнению некоторых искусствоведов, в своих храмовых росписях М.В. Нестеров шел «по пути сближения со стилистикой модерна»¹. Самому М.В. Нестерову более значительными представлялись монументальные фрески в Марфо-Мариинской обители. Там на стене трапезной Покровского храма, построенного архитектором А.В. Щусевым по заказу великой княгини Елизаветы Федоровны, Нестеров создал картину «Путь ко Христу» (1910–1911), замысел которой сам

¹ Михаил Нестеров. Альбом / Авт. текста А. Гусарова. М., 2001. С. 28.

художник описал следующим образом: «Затея была такова: среди весеннего пейзажа, с большим озером, с далями, полями, и далекими лесами, так к вечеру, после дождя, движется толпа навстречу идущему Христу Спасителю. Обительские сестры помогают тому, кто слабее – детям, раненому воину и другим, – приблизиться к Христу. <...> Тема "путь ко Христу" должна была как-то восполнить то, что не удалось мне выразить в своей Святой Руси»¹.

Так как эта настенная роспись по композиционному построению, художественным решениям и сюжетному содержанию создана по принципу станкового произведения, ее вполне уместно рассматривать именно в ряду живописных картин мастера. Художник отказывается от установленной церковным уставом основной схемы храмовой стенописи, перенеся евангельский сюжет Явления Христа народу на русскую почву. В самом названии «Путь ко Христу» уже заложены главная тема и идея картины, основной акцент которой делается на духовном подвиге сестер милосердия обители, заключающемся в христианском жертвенном служении всем нуждающимся в помощи людям. Действие разворачивается на фоне такой узнаваемой русской природы слева направо, по направлению к источающей небесный свет фигуре Христа. Общая композиция произведения состоит из нескольких сюжетных сцен, каждая рассказывает о духовном подвиге его героев. Так, например, на переднем плане одна сестра милосердия помогает раненому солдату, другая же сопровождает детей, а больного ребенка держит на руках и т.д. Поодаль, на втором плане, изображена группа простых людей, среди которых можно увидеть и крестьян, и странников, и монахов. Каждый из них идет своей дорогой к далекой цели, но вместе, объединенные христианскими ценностями, они выбирают один Путь, тот, который указал Христос, – к духовному преображению всего народа. На картине этот Путь символически обозначают выделенные белым цветом одежд фигуры сестер милосердия и Христа. Взгляд зрителя невольно скользит от одного персонажа к другому, достигая в конечном итоге светящегося в лучах солнца, парящего над землей образа Сына Божьего. Чем ближе ко Христу, тем ниже и ниже

¹ М.В. Нестеров. Воспоминания. М., 1985. С. 303.

склоняются облаченные в белоснежные одеяния сестринские фигуры, последняя же и вовсе припадает к ногам Спасителя. Таким образом, и зритель вместе с персонажами проходит этот Путь, смиренно оказываясь у Его ног. Фоном картины служит бескрайний среднерусский пейзаж в период весеннего пробуждения природы. Значительную его часть занимает безмятежное озеро, вероятно, отсылая к преданию о Светлом Яр-Озере и священном граде Китеже, в котором выражена надежда и ожидание светлого будущего России. Пейзаж создает и усиливает одновременно световоздушную перспективу. В композиционном построении он играет важную роль в организации пространственной структуры, где отдельные сюжетные группы соединены в одно целое. Можно предположить, что М.В. Нестеров в этой картине выразил свое беспокойство и боль за судьбу страны, чье будущее было столь неопределенным ввиду трагических событий, которые охватили Россию в начале XX века. Подтверждением служит и то, что эта тема неоднократно повторяется в его произведениях, в которых каждый раз с новой силой автор пытается найти ответы на мучающие его философские вопросы.

Продолжая тему монументальной живописи в творчестве поздних передвижников, стоит упомянуть росписи на евангельские сюжеты А.М. Корина для храма-памятника Святого благоверного князя Александра Невского в столице Болгарии Софии. Этот величественный собор сохранился до наших дней и представляет собой один из тех поистине уникальных культовых сооружений, которые были построены на рубеже XIX и XX веков в честь тысяч русских солдат, погибших за освобождение Болгарии от османского владычества. В отличие от М.В. Нестерова, при работе над стенописью А.М. Корин следовал установленному христианскому канону. Однако в своих фресках он смог воспроизвести не просто канонически верные изображения сюжетов из евангельского цикла. Выходец из древнего иконописного рода, он с детства впитывал в себя знания в этой области, передававшиеся в семье по наследству из поколения в поколение. Профессиональные живописные навыки, изучение древнего византийского искусства в сочетании с большой реставрационной практикой позволили ему соединить в своем мастерстве

художественные традиции разных эпох. При работе над монументальными росписями он использовал достижения живописи второй половины XIX – начала XX века: световоздушные, светотеневые решения, богатство колорита, изящество и воздушность темперной краски, пространственную моделировку форм и т.д. Но художественный язык в данном случае служил лишь способом выражения смыслового содержания евангельских сюжетов, позволившим расширить спектр духовных переживаний и аллюзий зрителей, созерцающих божественную силу и величие библейских персонажей. Выбранные А.М. Кориным сюжеты фресок («Воскрешение Лазаря», «Христос перед народом», «Христос благословляет детей», «Воскрешение сына Наинской вдовы», 1911–1912) соответствуют главной идее храма и заключают в себе символ победы над смертью, созвучный подвигу русских солдат, положивших свою жизнь за освобождение балканских народов и воскрешение Болгарии, которая стояла на пороге гибели после пятивекового турецкого владычества. Одновременно эти фрески раскрывают и более глубокий духовный пласт¹.

Выводы

Религиозный аспект занимал важное место в творчестве художников-передвижников конца XIX – начала XX века, также как и у их старших коллег: Н.Н. Ге, В.Г. Перова, И.Н. Крамского, В.Д. Поленова, В.М. Васнецова, И.М. Прянишникова, Н.В. Неврева и других. Несмотря на то что в искусствоведческой литературе об этой сфере их художественной практики почти не говорится, в духовной живописи рубежа веков делалась попытка осмыслить евангельские сюжеты с точки зрения тенденций, которые были характерны для всей русской культуры той поры. Каждый по-своему, эти художники пытались найти такое выражение художественных образов, в которых с деликатностью и мерой соединялись бы древние каноны с достижениями современной реалистической живописи. Подобные искания, характерные как для станковой картины, так и для монументальной живописи,

¹ См.: *Корина Н.Д.* Храм Св. Александра Невского в столице Болгарии Софии — памятник русской воинской славе. История и современность // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. М., 2015. Вып. 1 (17). С. 145–156.

наиболее проявились в творчестве М.В. Нестерова, А.М. Корина, К.В. Лебедева, С.Д. Милорадовича и других.

Часто, говоря о живописи передвижников на рубеже веков, исследователи ассоциируют ее исключительно с бытовым жанром. Однако из приведенного выше обзора направлений, свойственных практике поздних передвижников, можно наглядно увидеть, насколько была разнообразна их творческая деятельность, скольких художников с яркой индивидуальностью и оригинальным мастерством объединяло Товарищество.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель настоящего исследования – определить роль искусства поздних передвижников в общем художественном пространстве России рубежа XIX – XX веков, и показать их значение для истории русского искусства в целом. Благодаря целостному анализу творческой и общественной практики художников, пришедших в Товарищество передвижных художественных выставок в конце XIX – начале XX века, удалось выявить новые тенденции развития и своеобразие художественного языка молодого поколения передвижников и показать тот весомый вклад, который они внесли своей деятельностью в различные области науки и культуры в этот период.

На протяжении десятилетий, вплоть до сегодняшнего дня, в отечественной историографии достаточно подробно разрабатывался пласт материала, связанный с деятельностью ТПХВ, однако практически во всех научных изысканиях основное внимание уделялось первым двадцати пяти годам его существования (1870–1895) и художникам старшим передвижникам: Н.Н. Ге, В.М. Васнецову, В.Е. Маковскому, В.М. Максиму, Г.Г. Мясоедову, Н.В. Невреву, В.Г. Перову, В.Д. Поленову, И.М. Прянишникову, И.Е. Репину, К.А. Савицкому, А.К. Саврасову, В.И. Сурикову, И.И. Шишкину, Н.А. Ярошенко и другим. В настоящей работе впервые вектор внимания сосредоточен на молодом поколении, пополнявшем ряды Товарищества с конца 1880-х годов, появление которого ознаменовало наступление нового этапа не только в жизни объединения, но и всей русской реалистической живописи на рубеже XIX–XX веков.

В результате проведенного исследования была решена ключевая задача: рассмотрены исторические процессы, происходившие в России во второй половине XIX – начале XX века, и выявлено их влияние на становление, по выражению Г.Г. Мясоедова, «новой русской школы живописи»¹ как целостного явления, одним из следствий которого и было образование Товарищества передвижных художественных выставок, представленное на новом этапе

¹ Г.Г. Мясоедов. Письма, документы, воспоминания / Сост. В.С. Оголевец. М., 1972.

развития рубежа веков следующим поколением художников, условно названных «поздними передвижниками».

Здесь впервые представлен опыт целостного анализа наследия поздних передвижников в широком контексте историко-культурных процессов конца XIX – начала XX века и акцентировано внимание на взаимосвязи с русской философской мыслью, которая оказывала непосредственное влияние на все сферы русской культуры, в том числе и на изобразительное искусство. Одной из ее главных отличительных черт является онтологизм. Особое онтологическое понимание души выражалось в том, что человек мыслился неразрывно связанным с космическим и божественным бытием. Русское искусство в обозначенный период было обращено к более пристальному проникновению в суть человеческой природы, что в полной мере проявилось в жанровой картине.

В данном аспекте проблемы был обозначен новый взгляд на один из краеугольных тезисов, в котором утверждается, что творческая программа Товарищества выходила далеко за рамки «критического реализма», с которым его долгое время ассоциировали. Отходя от этого тенденциозного термина, на десятилетия сковавшего представление о живописи передвижников узкими идеологическими рамками, мы выделяем в тематике произведений бытового жанра условно несколько тенденций. Первая продолжает одну из магистральных передвижнических традиций в изображении сложных взаимоотношений человека и окружающей действительности, в настоящей работе названной емким понятием «социальный реализм». Эту линию разрабатывали в своем творчестве С.В. Иванов, Н.А. Касаткин, С.А. Коровин, Л.В. Попов, Н.В. Орлов, А.Е. Архипов, С.А. Виноградов, Н.П. Богданов-Бельский и другие. Вторая – более лирическая, в которой основное внимание уделяется отображению внутреннего мира человека, его связи с природой, чувствам, эмоциональным состояниям, переживаниям на разных жизненных этапах. Художники в своих произведениях пытались найти художественное воплощение духовной сущности человека. Отсюда в живописи появляются новые технические и живописные приемы, стираются границы между жанрами. Эти тенденции характерны для В.Н. Бакшеева, А.М. Корина, В.Н. Мешкова,

А.В. Моравова, К.В. Лебедева, Л.О. Пастернака, Н.К. Пимоненко, А.Л. Ржевской, А.С. Степанова и многих других.

Впервые в настоящем исследовании столь подробно делается акцент на вписанности отечественной реалистической живописной традиции в европейский художественный контекст. Подобный подход актуализирует искусство поздних передвижников на рубеже веков, показывая общие тенденции, которые были характерны как для творческой практики русских художников, так и для представителей других мировых национальных школ. Сделанные в процессе исследования выводы позволяют с уверенностью констатировать, что русская школа входила в общемировое культурное пространство на правах равного полноценного явления, идущего в контексте всех передовых художественных процессов.

Кроме того, в результате изучения удалось выявить важный аспект, ранее практически не разработанный, а именно приобретение произведений поздних передвижников ведущими отечественными коллекционерами, известными в России собирателями западной живописи, что лишний раз доказывает высочайший уровень мастерства и актуальность творчества этих живописцев для современного им художественного контекста эпохи.

Анализ материала показал, что в живописной системе передвижников в конце XIX – начале XX века происходят важные изменения, связанные с общими художественными тенденциями в мировом искусстве того времени. В основе по-прежнему лежат традиции тональной живописи, которая теперь обогащается импрессионистическими открытиями, происходит обобщение формы, она теряет свою определенность, как бы окутывается светом и воздухом, смягчающим ее границы. В колорите появляются яркие солнечные краски, особое внимание уделяется освещению. Все эти тенденции уже прочно укоренились в творчестве мастеров разных иностранных национальных школ. Принимая во внимание, что русское искусство было неотъемлемой частью общеевропейского культурного пространства, оно не могло оставаться в стороне от магистральных течений, которыми пестрила тогдашняя художественная жизнь. Знакомство с произведениями актуального западного

искусства происходило как во время личных путешествий за границу, так и на выставках иностранных художников, которые устраивались в большом количестве в столицах, популярные произведения публиковались также в отечественных иллюстрированных журналах, а многие коллекционеры (братья М.А. и И.А. Морозовы, С.И. Щукин, С.М. Третьяков и другие) привозили в Россию лучшие образцы западной живописи. Однако, удивительным образом, усваивая нужные для творчества новые формы, русские художники умело использовали их в своих произведениях, не впадая при этом в подражательство и слепое копирование. Здесь важно заметить, что техника письма, различные художественные приемы служили, прежде всего, для раскрытия внутреннего содержания произведения.

Говоря же о прогрессивных меценатах, собиравших, как принято считать, в основном западноевропейскую живопись, исследователи редко упоминают о том, что в их коллекциях, имевших мировое значение, важное место занимали произведения и русских художников-современников. Так, например, в собрании братьев Морозовых насчитывалось более 300 картин отечественных живописцев, среди которых были и поздние передвижники: А. Архипов, С. Виноградов, С. Жуковский, С. Малютин, И. Остроухов, К. Первухин, В. Переплетчиков, П. Петровичев, А. Степанов, Л. Туржанский и другие. В отчете Музея новой западной живописи за 1922–1923 годы было написано: «Русская часть собрания, представленная полотнами художников последнего дореволюционного периода, в сопоставлении с французскими произведениями придавала особое значение коллекции музея – из сопоставления была видна связь нового русского искусства с искусством Запада...»¹. Надо сказать, что популярность произведений поздних передвижников была велика среди широкого круга собирателей², как столичных, так и провинциальных, коллекции которых впоследствии легли в основу многих городских музеев³.

¹ Семенова Н. Михаил и Иван Морозовы. Коллекции. М., 2018.

² См.: Кузнецов С. Михаил Гермашев в собраниях русских коллекционеров // Третьяковская галерея, 2016. №3 (52). С. 100–115.

³ Так, например, свои коллекции отдали в дар: Ф.А. Коваленко (1866–1919), основав Краснодарский краевой художественный музей; О.Г. Гансен (1881– после 1920) – Сумской художественно-исторический

В результате проведенного исследования было установлено, что важнейшей особенностью живописи в это время становится отход от повествовательности, смещение акцента в сторону эмоциональной и психологической составляющей, что влечет за собой и появление новых форм.

В диссертации доказано, что ключевой тенденцией в живописной практике мастеров рубежа веков стало слияние жанров, в результате которого рождается удивительно гармоничное по внутренней целостности произведение. Это позволяет расширить не только художественные и смысловые рамки произведения, но и эмоциональные, благодаря чему в этот период пейзаж становится не только одним из компонентов жанровой, исторической картины или портрета, что имело место и ранее, но часто приобретает ведущую роль в создании общей смысловой тональности произведения.

Необходимо обратить внимание на то, что именно пейзажисты рубежа XIX и XX веков – А.Е. Архипов, М.Х. Аладжалов, С.А. Виноградов, И.И. Ендогуров, С.Ю. Жуковский, К.А. Коровин, А.М. Корин, А.В. Маковский, И.С. Остроухов, В.А. Серов, А.С. Степанов, С.И. Светославский, а в более поздний период В.К. Бялыницкий-Бируля, П.И. Петровичев, Л.В. Туржанский и многие другие – сформировали новое отношение к пейзажу, средствами которого решались важные философские вопросы.

Особо был отмечен жанр национально-исторического пейзажа в творчестве А.М. Васнецова, Г.И. Чорос-Гуркина, А.А. Борисова и других. Здесь обозначено, что проявление этой тенденции указывает на расширение границ русской пейзажной живописи, которая раньше была в основном сосредоточена в пределах Центральной России, теперь же выходит далеко за ее пределы, открывая зрителю красоты необъятной территории государства и многообразие его национальных культур.

Углубленное изучение пейзажного наследия поздних передвижников выявило новое отношение к этюду как значимому законченному произведению, передающему моментальное впечатление художника от природы. Мастера

пейзажа фиксировали на холсте уникальное мгновение жизни, не сковывая себя рамками большого станкового произведения. Одним из таких художников, в творчестве которого этюд приобрел статус самоценного произведения, был И.П. Похитонов. Именно с него начинается процесс «взросления» этюда с подготовительного материала для большой картины до самостоятельного малоформатного полотна. Здесь же стоит отметить, что передвижники в начале XX века стали проводить отдельные выставки «Этюдов, эскизов, рисунков», которые имели важное значение.

Одним из новаторских достижений русской реалистической живописи, с особой силой проявившееся в творчестве передвижников на рубеже веков, было слияние пейзажа с портретом, что станет перспективной тенденцией в отечественном искусстве. Такой прием помогал еще глубже отразить характеристику модели, сделать образ мягче и поэтичнее, передать органичное единство природы и человека, гармонию их взаимоотношений. Говоря же о тенденциях развития портретного жанра в целом, в процессе исследования было выявлено, что одним из основных аспектов его эволюции на рубеже веков, по сравнению с предшествующим периодом второй половины XIX столетия, становится смещение акцента с роли социальной репрезентации модели в сторону объективной констатации характерных особенностей конкретной личности.

В традиции русского портретного искусства главным всегда было стремление постичь сложные нюансы внутреннего мира человека, размышление через творчество о значении его нравственной и духовной сущности. Однако в произведениях передвижнического портрета второй половины XIX века художниками создаются не просто образы знаменитых личностей, это своего рода «социальные иконы» выдающихся людей эпохи, олицетворяющих лучшие качества национального характера и духа. На рубеже веков общественное значение модели теряет свою актуальность. Теперь на первый план выступает тот самый «document humain» – «человеческий документ», призванный обнажить перед зрителем посредством кисти и красок то, что, казалось бы, не имеет материального воплощения – душу человека, его мысли, внутренние

порывы. Ценность такого подхода в том, что он в лучших своих воплощениях оставил нам истинные сокровища этой «человеческой лаборатории». Большое внимание в настоящей работе уделено портретному наследию С.В. Малютина, так как оно поистине огромно и до сих пор мало изучено и недооценено. Новые тенденции портретного жанра разрабатывали В.А. Серов, А.М. Корин, А.В. Маковский и другие.

Анализ живописного материала показал, что в рамках исторического жанра на рубеже веков получает развитие национально-романтическая картина, в которой происходит смещение акцентов с исключительных моментов истории на будничную жизнь людей. Такие произведения несут в себе большие эстетические и этические ценности, утверждают красоту повседневности, неповторимость каждого мгновения бытия. Через подобные сюжеты можно было легче художественно выразить внутреннее содержание произведения, выявить духовную сущность явлений, выразить дух времени, не впадая при этом в картинную театральность. Таковы работы К.В. Лебедева, А.П. Рябушкина, С.Д. Милорадовича и других. Для нового поколения живописцев рубежа веков в национально-романтической картине главным становится «проникновенность в окружающие явления» разных исторических эпох и через это понимание осмысление современности. Характерной особенностью здесь становится осознание неразрывной связи исторических эпох, из которых складывается русская история, и современной эпохи как части целого единого процесса.

Значимым аспектом при рассмотрении данной темы было определение того, что всестороннему погружению в изображаемую эпоху способствовала и страстная увлеченность многих живописцев археологией и этнографией, ставшими крайне популярными в этот период. Теперь художники стараются подкреплять художественные образы произведений еще и научной базой, новыми археологическими исследованиями, на основе которых делаются даже исторические реконструкции, что теперь выводит жанр исторической картины из сугубо творческой области в пласт исторически достоверного документа.

Особо проявились новые тенденции в творчестве С.В. Иванова, А.М. Васнецова, С.Д. Милорадовича и других.

Впервые в представленной работе было уделено особое внимание религиозному аспекту, который занимал существенное место в произведениях художников-передвижников конца XIX – начала XX века. Этот пласт творчества ранних передвижников до сих пор остается малоизученным, так как наиболее известными являются работы антиклирикального характера некоторых из них. Однако уже появляются труды, в которых исследуются картины на евангельские сюжеты Н.Н. Ге, В.Г. Перова, И.Н. Крамского, В.Д. Поленова, В.М. Васнецова, И.М. Прянишникова, Н.В. Неврева, как, например, докторская диссертация М.В. Москалюк «Мировоззренческие и художественные особенности творчества передвижников: религиозный аспект».

В духовной живописи рубежа веков также делалась попытка осмыслить библейские темы с точки зрения тенденций, которые были характерны для русской культуры. Художники той поры стремились к созданию картины-символа, посредством которой можно было бы говорить о вечных темах, решать насущные вопросы современной действительности. Помимо смысловой составляющей живописцы пытались найти такое выражение художественных образов, в которых с деликатностью и мерой соединялись бы древние каноны с достижениями современной реалистической живописи. Подобные искания, характерные как для станковой картины, так и для монументальной живописи, наиболее ярко проявились в творчестве М.В. Нестерова, А.М. Корины, С.Д. Милорадовича, К.В. Лебедева и других.

Нельзя не отметить, что одно из важнейших мест в творчестве мастеров конца XIX – начала XX века занимает храмовая монументальная живопись. В контексте данной работы, где основное внимание уделено анализу станковых произведений художников-передвижников, мы касаемся ее лишь пунктирно. Однако стоит упомянуть росписи на евангельские сюжеты А.М. Корины для храма-памятника Святого благоверного князя Александра Невского в столице Болгарии Софии. Этот собор сохранился до наших дней в своем первоначальном облике и представляет собой уникальный архитектурно-живописный ансамбль

конца XIX – начала XX века, имеющий высокую историко-художественную ценность как для отечественной, так и для мировой культуры.

В процессе исследования удалось выявить влияние живописи на становление других видов искусства, в частности фотографию, которая с конца XIX века стала необычайно популярна. В данном аспекте проблемы стоит упомянуть новое направление – пикториальная, или «живописная», фотография, которая ориентировалась на те же принципы, что и живопись, уподоблялась ей и строилась по ее законам. Так же как и на полотнах художников, на снимках самых известных мастеров фотоискусства А.С. Мазурина, С.А. Лобовикова, Я. Булгака на рубеже XIX – XX веков разрабатывались темы, близкие русской живописной школе: крестьянская тематика в жанре, переходные состояния природы в пейзаже, психологизм в портретных снимках и другие. Развитие светописы, совершенствование ее техники и приемов со временем приводят и к обратному влиянию, когда уже художники начинают использовать возможности и преимущества фотографии в своем творчестве. Таким образом, можно сказать, что на рубеже веков происходит взаимообогащение и синтез разных видов искусств, их лучших качеств и приемов, который в конечном итоге ведет к более глубокому раскрытию внутренней природы фотографии и большей вариативности методов живописной системы.

Впервые в настоящей диссертации так подробно рассматривается не только творческая практика русских художников на рубеже веков, но и общественная деятельность, связанная с их благотворительной выставочной работой, участием в различных экспертных советах, занимавшихся вопросами сохранения и изучения памятников старины, как, например, Комиссии по ремонту и реставрации Большого Московского Успенского собора, что позволяет показать тот весомый вклад, который внесли поздние передвижники в развитие целых отраслей отечественной науки и культуры. Также удалось определить важную роль, которую играли художники-передвижники в формировании музейных коллекций в Тобольске, Вятке, Уфе и других городах России.

В диссертации отмечено, что особую значимость в 1890-е годы приобрело Московское Училище живописи, ваяния и зодчества, которое сыграло решающую роль в становлении новой русской школы, названной московской. Именно в это время она окончательно сформировалась, обретя свои характерные черты. Однако Училище не только являлось родоначальником живописной традиции, оно стало активным участником формирования целой культурной среды российского общества рубежа веков.

Впервые в настоящей работе мы обращаемся к крайне актуальной и малоизученной теме связей поздних передвижников с Императорским Строгановским художественно-промышленным училищем, акцентируя внимание на преподавательской деятельности русских художников в стенах этого учебного заведения в конце XIX – начале XX века и той роли, которую они сыграли как в становлении молодых строгановцев, так и в истории Училища в целом. Нельзя не отметить очевидного влияния на работу его мастерских по декоративно-прикладному искусству и присутствия таких выдающихся живописцев и скульпторов, как А.Е. Архипов, К.А. Коровин, С.А. Виноградов, С.В. Иванов, М.Х. Аладжалов, К.К. Первухин, А.М. Корин, В.Н. Бакшеев, В.Н. Домогацкий, В.А. Симов, Н.Н. Соболев. Многие из них, преподавая одновременно и в МУЖВЗ, создавали тем самым настоящее профессиональное сообщество, в котором люди, знания и идеи свободно перемещались, обогащая друг друга. Эта тема имеет много исследовательских пластов, непременно требующих дальнейшего изучения в научных работах.

Изучение художественной жизни России в начале XX века в целом убедительно показало, что она была представлена различными течениями, школами, объединениями, в том числе с разными мировоззренческими позициями. Важно отметить, что это разнообразие помогало русскому искусству развиваться, искать новые формы в живописи и отвечать на актуальные вызовы времени. Здесь же необходимо отметить важнейшую роль для всего русского искусства, которую сыграло Товарищество передвижных художественных выставок, став на многие десятилетия настоящим фундаментом, на котором формировались различные художественные

объединения; плодородной почвой, из которой выходили целые творческие союзы и отдельные самобытные художники на протяжении всего XX века. Обращаясь к изучению русской художественной культуры конца XIX – начала XX века, исследователи останавливают свое внимание в основном на новых группировках, появившихся либо на самом рубеже столетий, как, например, «Мир искусства», либо рожденных уже в XX веке, таких как «Бубновый валет», «Голубая роза» и другие, тогда как русская реалистическая школа в лице поздних передвижников, за исключением редких имен, на долгие годы была объявлена маргинальной, что, на наш взгляд, не соответствует исторической правде. Именно реалистические традиции творчества передвижников, их художественный язык нашел продолжение в разных направлениях последующих поколений мастеров отечественного искусства, оказавшись прочнее и пластичнее многих новаторских течений начала XX века. Несмотря на радикальные изменения после событий 1917 года, можно сказать, что фундаментальные принципы и профессиональные знания, заложенные преподавателями еще в стенах МУЖВЗ в основу живописной системы, дали долгожданные плоды в творчестве уже лучших представителей советского искусства, таких как А. Герасимов, А. Грицай, Ю. Пименов, А. Пластов, Б.С. Угаров, К. Юон и другие. Ученики, друзья и во многом сподвижники художников «последнего дореволюционного периода», они смогли сохранить, каждый по-своему трансформировав, коды русской реалистической школы на новом этапе развития. Ярким примером подобной преемственности служит живописная система Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова, в которой через художников-реалистов XX столетия и по сей день продолжают жить лучшие традиции искусства XIX века.

На долю передвижников выпало время, когда искусство не могло решать исключительно художественные задачи, от них требовалось быть «выразителями мироощущения людей своего времени» и активными участниками процессов формирования культурной среды – и в этом состояла их историческая миссия.

Таким образом, комплекс всего выявленного материала, собранного и изученного в представленном труде, показал, насколько разносторонней была деятельность участников Товарищества передвижных художественных выставок и близких ему по духу художников на рубеже веков, сколь новаторскими и передовыми были идеи и принципы их художественного языка. Без тщательного и всестороннего анализа этого материала невозможно представить объективное исследование развития истории русского искусства. Приведенные факты доказывают актуальность творчества поздних передвижников в общем художественном пространстве России конца XIX – начала XX века, показывают их подлинное значение для отечественной культуры в целом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамова, А. В. Василий Николаевич Бакшеев / А. В. Абрамова. – М.: Советский художник, 1967. – 80 с.
2. Абрамова, А. В. Жизнь художника Сергея Малютина / А. В. Абрамова. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – 272 с.
3. Академик Императорской Академии художеств Н. В. Глоба и Строгановское училище. Сборник статей / Ред. Т. Л. Астраханцева. – М.: Индрик, 2012. – 432 с.
4. Алексей Корин / Авт.-сост. И. Ф. Корина-Рысева. – М.: Белый город, 2003 – 48 с.
5. Алленов, М. М. Василий Суриков / М. М. Алленов. – М.: Слово, 1996 – 96 с.
6. Алленов, М. М. История русского искусства. В 2-х кн. Кн. 2: Русское искусство XVIII - начала XX века / М. М. Алленов. – М.: Трилистник, 2000. – 320 с.
7. Алешина, Л. С. Русское искусство XIX – начала XX века / Л.С. Алешина. – М.: Искусство, 1972 – 483 с.
8. Алпатов, М. В. Этюды по истории русского искусства. (Серия: Страницы искусствознания). В 2-х кн. / М. В. Алпатов. – М.: Искусство, 1967 – 214 с., 234 с.
9. Андреев, Д. Л. Роза Мира. Серия: Антология Урании / Д. Л. Андреев. – М.: Мир Урании, 1999. – 608 с.
10. Анисов, Л. М. Третьяков / Л. М. Анисов. – М.: Интердиалект +, 1998. – 368 с.
11. Армеева Л. А. Сергей Дмитриевич Милорадович – художник и педагог. Деятельность в контексте проблемы возрождения православного иконописания в конце XIX столетия (К истории одного экспоната). – Текст: электронный / Л. А. Армеева // Научный богословский портал Богослов.Ru. М., 2010. Вып. от 28 декабря 2010 г. URL: <https://bogoslov.ru/> (дата обращения 30.01.2018).
12. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Арнхейм; Пер. с англ. – М.: Архитектура-С, 2007. – 392 с.

13. Бакшеев, В. Н. Воспоминания / В. Н. Бакшеев. – М.: Издательство АХ СССР, 1963. – 128 с.
14. Бенуа, А. Н. Возникновение «Мира искусства» / А. Н. Бенуа. – Л.: Государственная типография им. И. Федорова, 1928. – 56 с.
15. Бенуа, А. Н. Жизнь художника. Воспоминания. В двух томах / А. Н. Бенуа. – Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1955. – 414 с., 406 с.
16. Бенуа, А. Н. История русской живописи в XIX веке. Изд. 3-е / Сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Володарского / А. Н. Бенуа. – М.: Республика, 1995. – 448 с.
17. Бенуа, А. Н. Мои воспоминания. В пяти книгах / А. Н. Бенуа. – М.: Наука, 1990. – 711+743 с.
18. Бердяев, Н. А. О характере русской религиозной мысли XIX века // О русской философии. В 2-х ч. / Н. А. Бердяев. – Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1991.
19. Благовещенский, А. Училище живописи ваяния и зодчества в Москве / А. Благовещенский // Русский художественный архив. – 1894. – вып. 1-2.
20. Боткина, А. П. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве / А. П. Боткина. – М.: Искусство, 1995. – 375 с.
21. Бурова, Г. Товарищество передвижных художественных выставок. Т. 1-2 / Г. Бурова, О. Гапонова, В. Румянцева. – М.: Искусство, 1952, 1959. – 456 с., 460 с.
22. Васнецов, А. М. Художество. Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи. Изд. 2-е / А. М. Васнецов – М: КРАСАНД, 2011. – 144 с.
23. Васнецова, Е. Древняя Москва Аполлинария Васнецова / Е. Васнецова, Л. Кандалова // Юный художник. – М. – 1983. – №3.
24. Верещагина, А. Г. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века / А. Г. Верещагина. – М.: Искусство, 1990. – 230 с.
25. Верещагина, А. Г. Критики и искусство. Очерки истории русской художественной критики середины XVIII – первой трети XIX века / А. Г. Верещагина. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 745 с.

26. Верещагина, А. Г. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII - начала XX века / А. Г. Верещагина. – М.: Искусство, 1973. – 204 с.
27. Вздорнов, Г. И. Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи / Г. И. Вздорнов. – М.: Индрик, 2006. – 412 с.
28. Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников (Серия: Мир художника) / Сост. Н. А. Ярославцева. – М. Изобразительное искусство, 1987. – 510 с.
29. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / Сост. и коммент. Э. П. Гомберг-Вержбинской и Ю. Н. Подкопаевой. – Л.–М.: Искусство, 1963. – 364 с.
30. Гаврилин, К. Н. Великая княгиня Елизавета Федоровна – попечительница Императорского Строгановского училища / К. Н. Гаврилин // «Пространство, Движение, Свет в искусстве христианского мира от античности до современности. Изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда». – М. – 2019. – С.28 – 29.
31. Гаврилин, К. Н. Живописец К. И. Горбатов на Капри / К. Н. Гаврилин // Капри: Миф и реальность в культурах Центральной и Восточной Европы / Ред. М. Бомиг. – Салерно-Неаполь.: Europa Orientalis. – 2005. С. 227 – 245.
32. Гаврилин, К. Н. Предисловие / К. Н. Гаврилин, Н. К. Соловьёв // Строгановская школа рисунка: каталог. – М.: Сварог и К. – 2001. – С. 5 – 17.
33. Гаврилин, К. Н. Строгановская школа рисунка: Новейшая история / Уроки рисования: К 190-летию Строгановской Академии / К. Н. Гаврилин, Г. К. Кошелев: каталог выставки. – М.: Сканрус. – 2015. С. 28 – 33
34. Гаврилин, К. Н. Тема времени в искусстве отечественного пикториализма (1891 – 1937 гг.) / К. Н. Гаврилин, А. В. Логинов // Вестник МГХПА. – 2018. – №2. – Ч. 2. – С. 159 – 174.
35. Гартвиг, А. Ф. Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. графом С.Г.Строгановым: Ее возникновение и развитие до 1860 г. / А. Ф. Гартвиг. – М., 1901.
36. Гейне, Генрих. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 5 и 6 / Генрих Гейне – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. – 538 с., 469 с.

37. Гиляровский, В. А. Москва и москвичи / В. А. Гиляровский. – М.: Правда, 1967. – 463 с.
38. Го, Жо-суй. Записки о живописи: что видел и слышал / Го Жо-суй. – М.: Наука, 1978. – 240 с.
39. Гомберг-Вержбинская, Э. П. Передвижники. Книга о мастерах русской реалистической живописи от Перова до Левитана / Э. П. Гомберг-Вержбинская. – М.: Искусство, 1961. – 208 с.
40. Горина, Т. Н. И. М. Прянишников / Т. Н. Горина. – М.: Искусство, 1958. – 164 с.
41. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись второй половины XIX века. Том 4. Книга первая / Общ. ред. Я. В. Брука и Л. И. Иовлевой. – М.: Красная площадь, 2001.
42. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись второй половины XIX века. Том 4. Книга вторая / Общ. ред. Я. В. Брука и Л. И. Иовлевой. – М.: Красная площадь, 2006.
43. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись конца XIX – начала XX века. Том 5 / Общ. ред. Я. В. Брука, Л. И. Иовлевой. – М.: Сканрус, 2005.
44. Грабарь, И. Илья Репин. Монография в 2-х томах / И. Грабарь. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 330 с.+330 с.
45. Грабарь, И. Э. Моя жизнь: Автобиография. Этюды о художниках / И. Э. Грабарь. – М.: Республика, 2001. – 495 с.
46. Г. Г. Мясоєдов. Письма, документы, воспоминания / Сост. В. С. Оголевец. – М.: Изобразительное искусство, 1972. – 328 с.
47. Гройс, Б. Е. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда / Б. Е. Гройс // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. 1. – С. 42 – 61.
48. Давыдова, О. С. Пассивные гении романтизма. Возвращаясь к передвижникам / О. С. Давыдова // Искусство XIX–XX вв. Сцепления и размежевания. Сборник статей / Отв. ред. и сост. И.Е. Светлов. – М., 2012. – С. 35–80.
49. Деготь, Екатерина. Пространственные коды «русскости» в искусстве XIX века. – Текст: электронный / Екатерина Деготь // Отечественные записки. №6 (7), 2002. URL: <http://strana-oz.ru/2002/6/prostranstvennye-kody-russkosti-v-iskusstve-xix-veka> (дата обращения 23.04.2018).

50. Дмитриева, Н. А. Московское Училище живописи, ваяния и зодчества / Н. А. Дмитриева. – М.: Искусство, 1951. – 172 с.
51. Достоевский, Ф. М. Дневник писателя / Ф. М. Достоевский. – М.: ЭКСМО, 2007. – 672 с.
52. Достоевский, Ф. М. Об искусстве / Ф. М. Достоевский. – М.: Искусство, 1973. – 632 с.
53. Достоевский, Ф. М. Собрание сочинений. В 15-ти т. Т. 12. – СПб.: Наука, 1994. – 413 с.
54. Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников, состоящей при Императорском Московском Археологическом обществе. Т.VI. – М, 1915.
55. Дубовской Н. Н. Творческое наследие мастера русского реалистического пейзажа в фондах Новочеркасского музея истории донского казачества / Сост. В.В. Науменко. – Новочеркасск, 2007.
56. Еремеева, А. Н. Культурная жизнь Кубани в XX веке / А. Н. Еремеева. – Краснодар: Платонов И., 2013. – 160 с.
57. Ермишин, О. Т. Русская историко-философская мысль (конец XIX – первая треть XX в.) / О. Т. Ермишин. – М.: Гуманитарий, 2004. – 160 с.
58. Есенина, Светлана. Валентин Серов – педагог / Светлана Есенина // Третьяковская галерея. – М. – 2015. – №3 (48).
59. Жуковский С. Ю. Альбом / Авт. текста и сост. В. П. Лапшин. – М.: Изобразительное искусство, 1972. – 64 с.
60. Жюльен Надя. Словарь символов / Надя Жюльен. – Челябинск: Урал Л.Т.Д., 1999, 2000. – 498 с.
61. Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа / Сост.: П. Алексеев, Р. Медведева, В. Жуков, М. Маслин. – М.: Республика, 1997. – 368 с.
62. Иванов, А. П. Врубель. (Серия иллюстрированных монографий «Современное искусство») / А. П. Иванов. – Петроград: 2-е изд. Н.И. Бутковской, 1916. – 63 с.
63. Игорь Грабарь. Письма. В 3-х т. – М.: Наука, 1974 –1983. – 471 с., 423 с., 367 с.
64. Ильин, И. А. История искусства и эстетика / И. А. Ильин. – М.: Искусство, 1983. – 288 с.

65. Институт истории материальной культуры (ИИМК) РАН. – Ф. 21. –Д. 36-79. – Переписка П. П. Покрышкина с 1913 по 1918 гг.
66. Институт истории материальной культуры (ИИМК) РАН. – Ф. 21. – Д. 35. – Л. 6. – Свидетельство на участие археолога С. С. Закатова в раскопках при реставрации Большого Московского Успенского собора от 4 июля 1913 г.
67. Институт истории материальной культуры (ИИМК) РАН. – Ф. 21. – Д. 113. – Переписка П.П. Покрышкина с 1915 по 1916 гг.
68. Институт истории материальной культуры (ИИМК) РАН. – Ф. 21. – Д. 148. – Переписка П. П. Покрышкина с И. Э. Грабарем с 1908 по 1918 гг.
69. Институт истории материальной культуры (ИИМК) РАН. – Ф. 21. –Ед. хр. 301. – Доклад И.С. Остроухова о реставрации Донской иконы XIV в. Божией Матери в Московском Благовещенском соборе в Императорскую Археологическую Комиссию от 2 мая 1915 г.
70. Институт истории материальной культуры (ИИМК) РАН. – Ф.21. – Д. 277. – Переписка П. П. Покрышкина с Г. И. Чириковым с 1910 по 1918 гг.
71. Исаев, П. Н. Строгановка. 1825-1918. Биографический словарь. В 2-х т. Т. 1 / П. Н. Исаев. – М.: Лабиринт, 2004.
72. История русской живописи. 90-е годы XIX века / Н. Майорова, Г. Скоков. – М.: Белый город, 2006. – 127 с.
73. История русской живописи. Рубеж XIX и XX веков / И. Голицына. – М.: Белый город, 2007. – 127 с.
74. История русской философии. Учебник / Ред. М. А. Маслина. – М.: Республика, 2001. – 639 с.
75. Калугина, О. В. Основные проблемы эволюции русской скульптуры конца XIX - начала XX века в контексте взаимоотношений московской и петербургской школ. Автореф. докт. дисс.: 17.00.04 / Ольга Вениаминовна Калугина; Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. – М., 2012. – 66 с.
76. Карасик, И. Н. К вопросу о судьбах бытового жанра в русской живописи конца 1900-х – 1910-х гг. / И. Н. Карасик // Советское искусствознание. – 1976. – С.176 – 198.
77. Карпова, Т. Л. Ветхий и Новый Завет в иллюстрациях Клавдия Лебедева / Т. Л. Карпова // Наше наследие. – 1996. – № 38. – С. 121 – 125.

78. Карпова, Т. Л. Николай Ге. Альбом / Т. Л. Карпова. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2011. – 55 с.
79. Каталог Нижнетагильского музея изобразительных искусств. Живопись первой половины XX века / Сост.: Ильина Е., Смирных Л. – Нижний Тагил, 2004.
80. Каталог Нижнетагильского музея изобразительных искусств. Русская живопись XVIII - начала XX вв. / сост.: Ильина Е., Смирных Л. – Нижний Тагил, 1999.
81. Качалова, И. Я. История реставрации монументальной и станковой живописи Успенского собора / И. Я. Качалова // Материалы и исследования. – М. – 1985. – С.174 – 188.
82. Киселева, Е. Г. Гиляровский и художники. 2-е изд., дополненное / Е. Г. Киселева. – Л.: Художник РСФСР, 1965. – 198 с.
83. Колпакова, Г. С. Искусство Византии. Поздний период. 1204 – 1453 гг. / Г. С. Колпакова. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 320 с.
84. Колпакова, Г. С. Искусство Византии. Ранний и Средний периоды / Г. С. Колпакова. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 528 с.
85. Корина, Н. Д. «Искусство есть достояние всех». Общественная деятельность поздних передвижников конца XIX - начала XX в. / Н. Д. Корина // Родина. – М. – 2015. – № 815 (8). – С. 102 – 106.
86. Корина, Н. Д. К истории реставрации Большого Московского Успенского собора в 1910-1918 гг. / Н. Д. Корина // Московский Кремль XIX столетия. Древние святыни и исторические памятники. Сборник статей. – М.: БуксМАрт. – 2016. – С. 213 – 222.
87. Корина, Н. Д. Московское Училище живописи, ваяния и зодчества как центр формирования московской школы живописи в середине XIX-начале XX века / Н. Д. Корина // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. – М. – 2014. – С. 117 – 135.
88. Корина, Н. Д. Творческое наследие художника Алексея Михайловича Корина (1865 - 1923) в контексте русского искусства конца XIX – начала XX века / Н. Д. Корина. – М.: БуксМАрт, 2020. – 656 с.
89. Корина, Н. Д. Храм Св. Александра Невского в столице Болгарии Софии - памятник русской воинской славе. История и современность / Н. Д. Корина // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. – М. – 2015. – Вып. 1 (17). – С. 145–156.

90. Крамской об искусстве / Сост. и авт. вступ. ст. Т. М. Коваленская. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 176 с.
91. Крамской, И. Н. Переписка с художниками. В 2-х т. Т. 2 / И. Н. Крамской. – М.: Искусство, 1954. – 667 с.
92. Крамской, И. Н. Письма. Статьи. В 2-х т. / И. Н. Крамской. – М.: Искусство, 1965-1966. – 676 с., 532 с.
93. Кузин, В. С. Психология / В. С. Кузин. – М.: Агар, 1997. – 304 с.
94. Кузнецов, С. Михаил Гермашев в собраниях русских коллекционеров / С. Кузнецов // Третьяковская галерея. – М. – 2016. – №3 (52). – С. 100 – 115.
95. Курочкина, Т. Н. Иван Николаевич Крамской / Т. Н. Курочкина. – М.: Изобразительное искусство, 1980. – 208 с.
96. Лаврова, О. Алексей Степанович Степанов / О. Лаврова. – М.: Искусство, 1973. – 127 с.
97. Лапшин, В. П. Союз русских художников / В. П. Лапшин. – Л.: Художник РСФСР, 1974. – 422 с.
98. Лапшин, В. П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году / В. П. Лапшин. – М: Советский художник, 1983. – 496 с.
99. Лентяшин, В. А. Портретная живопись В.А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы / А. А. Лентяшин. – Л.: Художник РСФСР, 1986. – 260 с.
100. Лобанов, В. М. Художественные группировки за последние 25 лет / В. М. Лобанов. – М.: Худож. издательское акц. о-во АХР, 1930. – 148 с.
101. Логинов, А. Искусство реальности. Фотография рубежа XIX – XX вв. / А. А. Логинов. – М.: PhotoHelpers, 2016. – 280 с.
102. Логинов, А. В. Фотограф-любитель Алексей Мазурин / А. В. Логинов, П. В. Хорошилов // Фотограф Алексей Мазурин. Русская фотография 1890 – 1910-е гг. – М., 2005.
103. Луначарский, А. В. Статьи об искусстве / А. В. Луначарский. – М.; Л.: Искусство, 1941. – 662 с.
104. Любимова И.А. Проблема живописных характеристик русской пейзажной живописи второй половины XIX в. Стилистические задачи и техника их выполнения: Исследование произведений из коллекции Кировского

областного художественного музея им. В.М. и А.М. Васнецовых. Автореф. канд. дисс.: 17.00.04 / Ирина Анатольевна Любимова; Моск. гос. акад. Худож. ин-т им. В.И. Сурикова. – М., 2004. – 18 с.

105. Ляковская, О. В. Г. Перов. Особенности творческого пути художника / О. Ляковская. – М.: Искусство, 1979. – 174 с.
106. М.М. Первая русская передвижная художественная выставка / М. М. // Отечественные записки. – 1871. – № 12, отд. 2.
107. Маковский, С. К. Силуэты русских художников / С. К. Маковский. – М.: Республика, 1999. – 383 с.
108. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 7-ми т. Т.6 / Ред. А. А. Федоров-Давыдов. – М.: Искусство, 1969. – 660 с.
109. Минченков, Я. Д. Воспоминания о передвижниках / Я. Д. Минченков. – Л.: Художник РСФСР, 1964. – 365 с.
110. Михаил Нестеров. Альбом / Авт. текста А. Гусарова. – М.: Белый город, 2001. – 64 с.
111. Михеев, В. М. Труды Первого съезда русских художников и любителей художеств, созванного по поводу дарования галереи П. и С. Третьяковых городу Москве / В. М. Михеев. – М.: Книга по Требованию, 2014. – 304 с.
112. Молева, Н. М. Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века / Н. М. Молева, Э. М. Белютин. – М.: Искусство, 1967. – 390 с.
113. Москалюк, М. В. Мировоззренческие и художественные особенности творчества передвижников: религиозный аспект. Автореф. докт. дисс.: 17.00.04 / Марина Валентиновна Москалюк; МГХПА им. С. Г. Строганова. – М., 2006. – 45 с.
114. Муратов, А. М. Сергей Константинович Зарянко. Художник, педагог, теоретик искусства / А. М. Муратов. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 259 с.
115. Неклюдова, М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века / М. Г. Неклюдова. – М.: Искусство, 1991. – 396 с.
116. Ненарокова, И. С. Павел Третьяков и его галерея / И. С. Ненарокова. – М.: Арт-Родник, 2011. – 256 с.

117. Нестеров, М. В. Воспоминания / М. В. Нестеров. – М.: Советский художник, 1985. – 432 с.
118. Нестеров, М. В. Из писем / М. В. Нестеров. – Л.: Искусство, 1968. – 450 с.
119. Николай Неврев. Альбом / Авт. текста В. В. Артемов. – М.: Белый город, 2004. – 48 с.
120. Николай Николаевич Ге. Письма, статьи, критика, воспоминания современников / Сост. Н. Ю. Зограф. – М.: Искусство, 1978. – 399 с.
121. Обухов, В. М. Художник-передвижник Илларион Прянишников / В. М. Обухов. – Калуга: Золотая аллея, 2008. – 144 с.
122. Осокин, В. Н. В. Васнецов (Серия: Жизнь замечательных людей) / В. Н. Осокин. – М.: Молодая гвардия, 1959. – 240 с.
123. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ). – Ф. 45. – Ед. хр. 37. – С. Д. Милорадович. Из моей автобиографии.
124. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ). – Ф. 50. – Ед. хр. 113. – Письмо Т. Л. Толстой И. Е. Репину от 6.07.1893 г. Ясная Поляна.
125. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ). – Ф. 54. – Ед. хр. 5392. – Письмо К. А. Савицкого к В. Д. Поленову от 12.5.1888 г.
126. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ). – Ф. 69. – Ед. хр. 10. – Копии протоколов Общего собрания Товарищества Передвижных художественных выставок. Протокол от 1887 г., 22 февраля. П. 8, 15. (опубл.).
127. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ). – Ф. 69. – Ед. хр. 202. – Письма московских членов ТПХВ в Правление (в Петербурге) от 1881 г. (опубл.).
128. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ). – Ф. 96. – Ед. хр. 260. – Касаткин Н. А. Тетрадь с записями.
129. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ). – Ф. 132. – Ед. хр. 19. – Письмо кн. Гагариной к А. С. Степанову от 30.06.1916.

130. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОР ГТГ). – Ф. 222. – Ед. хр. 21. – Воспоминания (записки) княжны Веры Алексеевны Львовой о своем отце кн. Алексее Евгеньевиче Львове – директоре московского Училища живописи, ваяния и зодчества. 02 июня 1932 г. 10 ч. вечера (Франция, Медона).
131. Отдел рукописных, печатных и графических фондов (ОРПГФ) Музеев Московского Кремля. – Ф. 5. – Д. 7. – Лл. 21, об., 22.
132. Отдел рукописных, печатных и графических фондов (ОРПГФ) Музеев Московского Кремля. – Ф. 5. – Ед. хр. 33. – Список лиц, входящих в состав Высочайше учрежденной Комиссии и Канцелярии Комиссии.
133. Отдел рукописных, печатных и графических фондов (ОРПГФ) Музеев Московского Кремля. – Ф. 5. – Д. 36. – Л. 27, 28. Положение об исполнительной комиссии по ремонту и реставрации Большого Московского Успенского собора.
134. Отдел рукописных, печатных и графических фондов (ОРПГФ) Музеев Московского Кремля. – Ф. 5. – Ед. хр. 46. – Л. 2. Письмо в Комиссию по ремонту и реставрации Московского Успенского собора из Канцелярии ИАХ от 20 янв. 1915 г.
135. Отдел рукописных, печатных и графических фондов (ОРПГФ) Музеев Московского Кремля. – Ф. 5. – Ед. хр. 46. – Лл. 13-14. Письмо № 660 от 30 декабря 1915 г.
136. Отдел рукописных, печатных и графических фондов (ОРПГФ) Музеев Московского Кремля. – Ф. 20. – Д. 31. – Л. 65. Крылова В. Н. Материалы по истории реставрации стенописи Успенского собора в Московском Кремле. 1962.
137. Очерки по истории русского портрета конца XIX-начала XX века / Ред. Н. Г. Машковцев и Н. И. Соколова. – М.: Искусство, 1964. – 472 с.
138. Памятники архитектуры в дореволюционной России: Очерки истории архитектурной реставрации / Ред. А. С. Щенков. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. – 528 с.
139. Пармузина, И. С. «Снимки должны быть безусловно точными, как документ...» (К истории фотографической съемки реставраций Успенского и Благовещенского соборов Московского Кремля 1882-1918 гг.) / И. С. Пармузина // Фотография. Изображение. Документ. – СПб. – 2010. – Вып. 1(1). С.22 – 36.

140. Пастернак, Л. О. Записи разных лет / Л. О. Пастернак. – М.: Советский художник, 1975. – 287 с.
141. Пейков Тошо. Патриаршеската катедра «Св. Александър Невски». Строители, приложници, художници / Тошо Пейков. – София: Анел 98, 2012. – 164 с.
142. Пикториальная фотография в России. 1890 – 1920-е годы / ред. П.В. Хорошилов и др. – М.: Арт-Родник, 2002. – 136 с.
143. Поленова, Н. В. Абрамцево. Воспоминания / Н. В. Поленова. – М.: Издательство имени Сабашиковых, 1922. – 108 с.
144. Полунина, Н. Русские коллекционеры. Опыт биографического словаря / Н. Полунина, А. Фролов // Памятники Отечества. Завещано России. – М. – 1994. – № 1-2. – С.111 – 161.
145. Прахов, Н. А. Страницы прошлого / Н. А. Прахов. – Киев: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. – 312 с.
146. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: в 6 томах. Т. 2 / А. С. Пушкин. – М.; Л.: Academia, 1936. – 618 с.
147. Репин, И. Е. Воспоминания о Крамском / И. Е. Репин // Русская старина. – 1889. – №5.
148. Репин, И. Е. Далекое близкое. Издание 7-е / И. Е. Репин. – М.: Искусство, 1964. – 510 с.
149. Репин, И. Е. Письма И. Е. Репин и Л. Н. Толстой. Переписка / И. Е. Репин. – М.; Л.: Искусство, 1949. – 146 с.
150. Репин, И. Е. Письма к художникам и художественным деятелям / И. Е. Репин. – М.: Искусство, 1952. – 408 с.
151. Репин, И. Е. Письма. Переписка с Третьяковым 1873-1898 / И. Е. Репин. – М.; Л.: Искусство, 1946. – 228 с.
152. Репин, И. О летних работах / И. Репин // Труды Всероссийской Академии художеств. – 1947. – Вып. V.
153. Речь, читанная в собрании товарищей передвижной выставки 14 февраля 1893 года // Северный вестник, 1893. № 3. Отд. I. С. 286.
154. Решетникова, О. Н. Русский храм в Софии / О. Н. Решетникова. – М.: ФИВ, 2014. – 96 с.

155. Рогинская, Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок. Исторические очерки / Ф. С. Рогинская. – М.: Искусство, 1989. – 430 с.
156. Российская Государственная библиотека. Шифр 48/29. Третьяковская галерея. Письмо художников. Заявление художников и деятелей искусства // Русское слово. 1916. (Статьи и заметки, напечатанные в газетах по поводу перевески картин в Третьяковской галерее в 1913-1915 гг. и 1916 г. 1916 г.).
157. Российский государственный архив древних актов (РГАДА). – Ф. 1204. – Оп. 1. – Д. 23520. – Л. 7. – Прощение С.Д. Милорадовича на должность учителя рисования в Московское епархиальное училище иконописания от 1878 г.
158. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). – Ф. 660. – Оп. 1. – Ед. хр. 579, 727. – Переписка с Обществом Любителей художеств.
159. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). – Ф. 680. – Оп. 1. – Ед. хр. 707.
160. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). – Ф. 680. – Оп. 2. – Ед. хр. 76, 754.
161. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). – Ф. 1348. – Оп. 1. – Ед. хр. 681. – Письмо П. П. Покрышкина А. А. Ширинскому – Шихматову.
162. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). – Ф. 1981. – Оп. 1. – Д. 130. – Лл. 20, 20 об., л. 28 об. – Журнал Высочайше учрежденной исполнительной Комиссии по ремонту и реставрации Большого Московского Успенского собора от 24 февраля 1914 г.
163. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). – Ф. 1981. – Оп. 1. – Ед. хр. 307. – Письмо А. М. Корина И.П. Машкову от 14 марта 1913 г.
164. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). – Ф. 1981. – Оп. 1. – Ед. хр. 318. – Письмо С. Д. Милорадовича И. П. Машкову от 22 июля 1916 г.
165. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). – Ф. 1981. – Оп. 1. – Д. 328. – Письма П. П. Покрышкина И. П. Машкову.
166. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). – Ф. 2056. – Оп. 1. – Ед. хр. 3-7,8.

167. Ростиславов А. Ответственность реставрационной задачи / А. Ростиславов // Старые годы. – 1912. Май. – С.49 – 50.
168. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX – начала XX века. Хрестоматия. – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 864 с.
169. Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века / Сост. Н. В.Новиков. – Л.: Изд-во АН СССР, 1961. – 396 с.
170. Русский импрессионизм. Живопись из собрания Русского музея / Авт. ст.: В. Леняшин, В. Круглов. – СПб.: Palace Editions, 2000. – 384 с.
171. Русский музей. Живопись первой половины XX века (К) / Альманах. Вып. 226. – СПб.: Palace Editions, 2008.
172. Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина XIX - начало XX вв. В 2-х томах. Т. 1. / Ред. А. И. Леонова – М.: Искусство, 1964. – 691 с.
173. С. Д., К реставрации Успенского собора / С. Д. // Старые годы. – 1912. Февраль. – С.57 – 58.
174. Сарабьянов, Д. В. История русского искусства второй половины XIX века. Курс лекций / Д. В. Сарабьянов. М.: Изд-во Московского университета, 1989. – 384 с.
175. Сарабьянов, Д. В. История русского искусства конца XIX – начала XX века / Д. В. Сарабьянов. – М.: Изд-во Московского университета, 1993. – 320 с.
176. Сарабьянов, Д. В. Россия и Запад: историко-художественные связи XVIII – начала XX века / Д. В. Сарабьянов. – М.: Искусство – XXI век, 2003. – 296 с.
177. Сарабьянов, Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ / Д. В. Сарабьянов. – М.: Советский художник, 1980. – 264 с.
178. Сахарова, Е. В. Василий Дмитриевич Поленов, Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников / Е. В. Сахарова. – М.: Искусство, 1964. – 838 с.
179. Сахарова, Е. Елена Дмитриевна Поленова. 1850 – 1898 (Серия: Массовая библиотека) / Е. Сахарова. – М.: Искусство, 1952. – 32 с.

180. Священник Павел Флоренский. Избранные труды по искусству / Сост. игумен Андроник (А. С. Трубачев) и др. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – 333 с.
181. Северюхин, Д. Я. Золотой век художественных объединений в России и СССР. (1820-1932). Справочник / Д. Я. Северюхин, О. Лейкинд. – СПб.: Издательство Чернышева, 1992. – 400 с.
182. Семенова, Н. Михаил и Иван Морозовы. Коллекции / Н. Семенова. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2018. – 639 с.
183. Сергеевич, С. [Сергей Глаголь]. К двадцатипятилетию выставок картин учеников Училища живописи, ваяния и зодчества. Каталог 25-й выставки МУЖВЗ / С. Сергеевич. – М., 1902.
184. Сергей Виноградов. Прежняя Москва / Сост. Н.И. Лapidус. Рига: MultiCentrs, 2001. – 216 с.
185. Сидоров, А. А. Рисунок русских мастеров (вторая половина XIX в.). – М.: Издательство Академии наук СССР, 1960. – 560 с.
186. Сказка в творчестве русских художников / Авт.- сост. Н. Ф. Шанина. – М.: Искусство, 1969. – 135 с.
187. Словарь русских художников, ваятелей, живописцев, зодчих, рисовальщиков, граверов, литографов, медальеров, мозаичистов, иконописцев, литейщиков, чеканщиков, сканщиков и проч.: С древнейших времен до наших дней (IX-XIX вв.): (С 1867 по 1892 г. включит.) тт. 1-3. – Спб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1893-1899. – 178 с.
188. Соловьев, В. С. Чтения о Богочеловечестве. Духовные Основы Жизни. Оправдание Добра. Классическая Философская мысль / В. С. Соловьев. – Минск: Харвест, 1999. – 912 с.
189. Стародубова Анна. Из истории создания и деятельности двух Комиссий Московского археологического общества. – Текст: электронный / Анна Стародубова // Русские дневники. 2012. URL: <http://www.archnadzor.ru/2012/04/18/russkie-drevniki/> (дата обращения 05.02.2016).
190. Стасов, В. В. Избранные сочинения в 3 т. Т.1 Живопись. Скульптура. Музыка / В. В. Стасов. – М.: Искусство, 1952. – 736 с.
191. Стасов, В. В. Избранные статьи о русской живописи / В. В. Стасов. – М.: Детская Литература, 1984. – 156 с.

192. Степанова, С. С. Московское училище живописи и ваяния. Годы становления / С. С. Степанова. – СПб.: Искусство-СПБ, 2005. – 288 с.
193. Стернин, Г. Ю. Два века. XIX – XX. Очерки русской художественной культуры / Г. Ю. Стернин. – М.: Галарт, 2007. – 384 с.
194. Стернин, Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. Исследования и очерки / Г. Ю. Стернин. – М.: Советский художник, 1984. – 296 с.
195. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России 1900 – 1910-х годов / Г. Ю. Стернин. – М.: Искусство, 1988. – 286 с.
196. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX века: 70-е – 80-е годы / Г. Ю. Стернин. – М.: Наука, 1997. – 224 с.
197. Строгановы. Меценаты и коллекционеры: каталог выставки. – СПб.: АО Славия, 2003.
198. Сухарев, В. Москва и москвичи / В. Сухарев //Русская речь. – 1861. – 1 янв.
199. Типология русского реализма второй половины XIX века / Отв. ред. Г. Ю. Стернин. – М.: Наука, 1979. – 352 с.
200. Товарищество передвижных художественных выставок. 1871-1923. Энциклопедия / Сост. Г. Б. Романов. – СПб.: Санкт-Петербург Оркестр, 2003. – 736 с.
201. Товарищество передвижных художественных выставок. Письма, документы. 1869 – 1899. В 2-х кн. / Ред. Гольдштейн С. Н. – М.: Искусство, 1987. – 385 с., 668 с.
202. Толстая, Т. В. Музей «Успенский собор» Московского Кремля. Страницы истории / Т. В. Толстая // Материалы и исследования. – М. – 2002. – Вып. 14. – С. 196 – 223.
203. Трубецкой, С. Н. Курс истории древней философии / Под общей ред. М.А. Маслина. – М.: Русский Двор; Гуманитарн.-изд. центр Владос, 1997. – 576 с.
204. Тугендхольд, Я. О портрете / Я. Тугендхольд // Аполлон. – 1912. – №8. – С.33 – 52.
205. Тулузакова, Г. П. Николай Фешин / Г. П. Тулузакова. – СПб.: Золотой век, 2010. – 479 с.

206. Туржанский Л. В. 1875-1945. Сборник материалов и каталог выставки произведений / Авт.-сост. В. П. Лапшин. – М.: Советский художник, 1978. – 148 с.
207. Турчин, В. С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем: Художники и их концепции, произведения и теории / В. С. Турчин. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 647 с.
208. Турчин, В. С. Портреты русских писателей в живописи XIX века / В. С. Турчин. – М.: Просвещение, 1970. – 96 с.
209. Турчин, В. С. Русская живопись: образ уходящий / В. С. Турчин // Наше наследие. – 2001. – №56. С.38 – 49.
210. Ульянов, Н. П. Мои встречи / Н. П. Ульянов. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1959. – 176 с.
211. Федоров-Давыдов, А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX века / А. А. Федоров-Давыдов. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2005. – 495 с.
212. Федоров-Давыдов, А. А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки / А. А. Федоров-Давыдов. – М.: Искусство, 1975. – 740 с.
213. Федоров-Давыдов, А. А. Русское искусство промышленного капитализма / А. А. Федоров-Давыдов. – М.: ГАХН, 1929. – 248 с.
214. Флоренский, П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству (Серия: Классика искусствознания) / Сост. А. Г. Наследникова. – СПб.: Русская книга, 1993. – 366 с.
215. Флоренский, П. А. История и философия искусства / Сост. игумен Андроник (А.С. Трубачев). – М.: Мысль, 2000. – 446 с.
216. Флоренский, П. А. Сочинения. В 4-х т. Том 2. – М.: Мысль, 1996. – 890 с.
217. Франк, С. Л. Русское мировоззрение. Слово о сущем / С. Л. Франк. – СПб.: Наука, 1996. – 744 с.
218. Химкинская картинная галерея. Каталог / Авт.-сост.: Шарыгина А. В. и др.: НИКА-ПРИНТ, 1996.
219. Художник Алексей Михайлович Корин. 1865-1923. Сборник материалов и каталог выставки произведений / Авт.-сост. В. П. Лапшин. – М.: Советский художник, 1981. – 199 с.

220. Чуйко, В. В. Выставка передвижников / В. В. Чуйко // Всемирная иллюстрация. – 1896. – 17 февр. – № 412. – С. 45 – 49.
221. Шабанов, А. Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением / А. Шабанов. – СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2015. — 336 с.
222. Шебуев, Н. Г. Молодые силы / Н. Г. Шебуев // Русское слово. – 1902. – 9 декабря. – № 349.
223. Шульгина, Е. Н. История Строгановского училища. 1825-1918 / Е. Н. Шульгина, И. А. Пронина. – М.: Русское слово, 2002.
224. Щенникова, Л. А. Иконостас Дмитриевского придела Успенского собора и «антикварная» реставрация начала XX века / Л. А. Щенникова // Материалы и исследования. Успенский собор Московского Кремля. – М. – 1985. – С.161 – 173.
225. Юденкова, Т. В. Братья Павел Михайлович и Сергей Михайлович Третьяковы: мировоззренческие аспекты коллекционирования во второй половине XIX века / Т. В. Юденкова. – М.: БуксМарт, 2015. – 528 с.
226. Яковлев, Б. Н. К 75-летию Б.В. Иогансона / Б. Н. Яковлев // Художник. 1968. – № 8.
227. Яремич, С. П. Передвижническое начало в русском искусстве / С. П. Яремич // Мир искусства. – 1902. – №2. – С. 12 – 18.
228. Blakesley, R. P., Reid S. E. (eds.). Russian Art and the West: a Century of Dialogue in Painting, Architecture and Decorative Arts. – Illinois.: Northern Illinois University Press, 2007. – 246 p.
229. Bowlt, J. E. Russian Art, 1875-1975: a Collection of Essays. – N.Y.: MSS Information Corp., 1976. – 213 p.
230. Bowlt, J. E., Russia's Silver Age: Moscow and St Petersburg, 1900-1920. – London.: Thames&Hudson, 2008. – 395 p.
231. Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography / ed. John Hannavy. – New York and London.: Routledge, 2008. – Vol. 1 (A-I index).
232. Gray, R. P. Russian Genre Painting in the Nineteenth Century. – Oxford.: Clarendon press, 2000. – 216 p.
233. Jackson, D. The Wanderers and Critical Realism in Nineteenth-Century Russian Painting. – Manchester.: Manchester University Press, 2006. – 202 p.

234. Nesterova, E. The Itinerants. The Masters of Russian Realism. Second half of the 19-th and Early 20-th Centuries. – Bournemouth.: Parkstone Press, 1996. – 240 p.
235. Valkenier, E. K. Ilya Repin and the World of Russian Art. – N.Y.: Columbia University Press, 1990. – 248 p.
236. Valkenier, E. K. Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition. – Ann Arbor.: Ardis, 1997. – 251 p.
237. Valkenier, E. K. Valentin Serov: Portraits of Russia's Silver Age. – Evanston.: Northwestern University Press, 2001. – 277 p.