

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Л. М. Красовицкая

**РУССКОЕ ИСКУССТВО
XVIII-XIX ВЕКОВ**

Учебно-методическое пособие

НОВОСИБИРСК-2002

УДК 7.03 (09) (077.3)
ББК 85.1
К 784

Печатается по решению
редакционно-издательского совета

Рецензенты:

Доцент кафедры истории и политологии НГАУ

Н. Д. Михайлова

Кафедра живописи НГПУ

Красовицкая Л. М.

К 784 Русское искусство XVIII-XIX веков: Учебно-методическое
пособие. - Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. -92с.

ISBN 5-85921-382-4

В пособии рассматривается русское искусство, начиная с XVIII и заканчивая второй половиной XIX вв., творчество крупнейших художников этой эпохи. Приводится план семинарского занятия, тематика курсовых работ по русскому искусству указанного периода, вопросы к зачету и список литературы. Пособие предназначено для студентов художественно-графического факультета, но может быть полезно учителям изобразительного искусства, истории искусств, мировой художественной культуры, а также всем, интересующимся русским изобразительным искусством

УДК 7.03(09)(077.3)
ББК 85.103(2p =Рус)5p30

ISBN 5-85921-382-4

© Новосибирский государственный
педагогический университет, 2002
© Красовицкая Л. М., 2002

ВВЕДЕНИЕ

История русского изобразительного искусства изучается на художественно-графических факультетах педагогических институтов и университетов достаточно подробно и глубоко. Это один из важных разделов искусства, приобретающий особое значение для будущих педагогов, которым предстоит преподавать изобразительное искусство и знакомить учеников с творчеством художников родной страны. Знание истории русского искусства необходимо для более успешного овладения многими предметами, изучаемыми на художественно-графическом факультете: живописью, рисунком, композицией, декоративно-прикладным искусством.

Литературы по различным вопросам русского искусства довольно много. Однако в большинстве своем это издания прошлых лет, которые сейчас трудно приобрести. Особенно сложно приходится студентам-заочникам, живущим и работающим в маленьких городах районного значения и сельской местности. Им искусствоведческая литература практически недоступна: студенты вынуждены для изучения данного предмета приезжать в крупный город и заниматься в читальном зале. Такие поездки они могут совершать лишь изредка, что явно недостаточно для успешного овладения предметом.

Студенты-заочники, живущие в крупных городах, также испытывают трудности при подготовке к зачетам и экзаменам. Книги по искусству весьма дороги, их сложно найти, а приобрести изданное ранее учебное пособие практически невозможно. У студентов-заочников, изучающих предмет самостоятельно, обычно имеется богатый иллюстративный материал (репродукции, открытки, журнальные вырезки). Но им необходимо иметь в личном пользовании книгу, учебник по русскому искусству. В связи с этим и предпринимается издание данного учебно-методического пособия, предназначенного для студентов-заочников художественно-графического факультета НГПУ.

никами на семинарском занятии, для подготовки к нему следует обратиться к специальной литературе. План семинара по теме «Творчество И. Репина» также включен в работу.

Приводится в издании список вопросов к зачету по истории русского искусства XVIII - XIX веков., а также список тем курсовых работ по истории русского искусства. В работу не включен иллюстративный материал. Включение большого количества цветных репродукций хорошего качества сделало бы работу дорогой и, скорее всего, недоступной для сельского учителя. Студентам следует опираться на имеющийся у них изобразительный материал, о котором говорилось выше, а также знакомиться с высококачественными репродукциями, приводимыми в альбомах и монографиях.

Не претендуя на исчерпывающее изложение всех проблем русского искусства, автор надеется, что предлагаемая работа будет полезна и студенту заочнику художественно-графического факультета НГПУ, и преподавателю изобразительного искусства и мировой художественной культуры школ различного профиля, и всем, интересующимся русским искусством.

I. ИСКУССТВО XVIII ВЕКА

Начало нового искусства. Графика. Русское изобразительное искусство сложилось и пережило первый рассвет в XVIII веке, когда за пятьдесят лет произошел переход от средневекового к искусству нового времени. В других странах это случилось раньше на два-три столетия, в России позднее, но очень быстро. Эпоха древнерусского искусства была долгой - семь веков. Были созданы огромные художественные ценности, но изменилось время, изменился мир, и, следовательно, должна была разрушиться старая система художественной жизни, основанная на диктате церкви и по сути религиозная, и сформироваться новая.

В XVIII веке в России происходит то, что в Европе называют Возрождением: искусство становится «мирским», светским (то есть не религиозным), а лучшие произведения, те, что принесли ему славу, создаются не для церкви, а для государства или частных заказчиков. Русское искусство не стало лучше или хуже - оно стало другим. Иначе и быть не могло: в эти годы в России возникает новое государственное

никами на семинарском занятии, для подготовки к нему следует обратиться к специальной литературе. План семинара по теме «Творчество И. Репина» также включен в работу.

Приводится в издании список вопросов к зачету по истории русского искусства XVIII - XIX веков., а также список тем курсовых работ по истории русского искусства. В работу не включен иллюстративный материал. Включение большого количества цветных репродукций хорошего качества сделало бы работу дорогой и, скорее всего, недоступной для сельского учителя. Студентам следует опираться на имеющийся у них изобразительный материал, о котором говорилось выше, а также знакомиться с высококачественными репродукциями, приводимыми в альбомах и монографиях.

Не претендуя на исчерпывающее изложение всех проблем русского искусства, автор надеется, что предлагаемая работа будет полезна и студенту заочнику художественно-графического факультета НГПУ, и преподавателю изобразительного искусства и мировой художественной культуры школ различного профиля, и всем, интересующимися русским искусством.

I. ИСКУССТВО XVIII ВЕКА

Начало нового искусства. Графика. Русское изобразительное искусство сложилось и пережило первый рассвет в XVIII веке, когда за пятьдесят лет произошел переход от средневекового к искусству нового времени. В других странах это случилось раньше на два-три столетия, в России позднее, но очень быстро. Эпоха древнерусского искусства была долгой - семь веков. Были созданы огромные художественные ценности, но изменилось время, изменился мир, и, следовательно, должна была разрушиться старая система художественной жизни, основанная на диктате церкви и по сути религиозная, и сформироваться новая.

В XVIII веке в России происходит то, что в Европе называют Возрождением: искусство становится «мирским», светским (то есть не религиозным), а лучшие произведения, те, что принесли ему славу, создаются не для церкви, а для государства или частных заказчиков. Русское искусство не стало лучше или хуже - оно стало другим. Иначе и быть не могло: в эти годы в России возникает новое государственное

устройство, новая экономическая политика, новый тип культуры, и, соответственно, новое искусство, связанное с потребностями государства. Меняется все: образование и положение художников, их отношении с заказчиками, соотношения видов искусств, темы, жанры, сюжеты, выразительные средства. И главное: новое искусство было о земной жизни о реальных людях, в каждом произведении чувствуется внимание, уважение и **интерес** к человеку.

Самый важный и решительный перелом в искусстве приходится на начало века, петровское время (Петр Первый умер в 1725 году). В России в эти годы происходят крупные преобразования, развивается наука, книгопечатание, изменяется уклад жизни русского общества, теперь ориентированного на Европу. Гражданская власть важнее церковной, светскими, «мирскими», стали все области жизни, и, разумеется, образование, и искусство.

Образованию Петр Первый придавал большое значение: он посылал способных юношей учиться за границу (их называли пенсионерами) и требовал от иностранных специалистов, которых приглашал в Россию, учить своему делу русских юношей. А приглашались мастера различных профессий, но особенно - художники, архитекторы, гравёры: изобразительному искусству тогда придавали большое значение. В ту дофотографическую и дотелевизионную эру только художник мог показать, например, «Торжественный ввод в Петербург взятых шведских фрегатов», «Свадьбу Петра» или изобразить вельможу так, чтобы все узнали его и поняли, что это за человек, чтобы посмотреть было приятно, чтобы можно было (если это портрет) повесить на стену, выставить в окне (если гравюра), поставить на площади (если скульптура). Но для этого художник должен быть «грамотным»: знать перспективу, уметь располагать людей и предметы, пользоваться светотенью, передавать фактуру материала и многое другое. Художники Древней Руси работали иначе. Значит, надо учиться или приглашать иностранных мастеров.

Важнейшее искусство в петровское время - гравюра. В таком предпочтении отражается потребительское отношение к возможностям изображения. В гравюре можно было сделать карты и планы, показать облик новой столицы и других городов, виды сражений - то есть ее роль была, скорее, познавательной и пропагандистской. Огромные листы, где

изображения часто сопровождалось текстом, развешивали на стенах, размещали в окнах-витринах, чтобы все жители наглядно узнавали о событиях в государстве и в мире.

Графика - искусство «удобное»: можно тиражировать, легко перевозить. В Россию тогда много ввозили европейских гравюр, некоторые из них были подлинными произведениями искусства, некоторые - просто иллюстрациями, рассказывающими «в картинках» о событиях. В то время была популярна гравюра на металле - трудоемкая и сейчас не распространенная. Петр познакомился с ней в своей любимой Голландии, быстро оценил ее достоинства и возможности и пригласил голландских граверов для работы и обучения русских граверному делу.

Вокруг этих художников складывается русская школа гравюры. Многие юноши стали настоящими мастерами. Они иллюстрировали книги, делали карты, учебные таблицы, настенные календари и самостоятельные листы (пользуясь современной терминологией, станковые произведения), которые и следует относить к изобразительному искусству. В этих листах изображались шествия, фейерверки, а особенно - батальные сцены («виктории») и пейзажи строящегося Петербурга. Гравюры рассылались по дворам русских и иностранных послов и выставлялись для всеобщего обозрения.

Граверов в России тогда было много. Крупнейший - Алексей Зубов (1682-1750), - первый «поэт Петербурга», родоначальник русского пейзажа, работавший, впрочем, и в других жанрах. В гравюрах он по-новому изображал реальное пространство, соотносясь с законами перспективы, так, чтобы ощущались его глубина и протяженность. Он создавал архитектурные пейзажи новой столицы, точно передавая не только здания, парки, сады, но и мельчайшие детали (например, флажок на мачте или башенку ограды Александро-Невской лавры), «виктории» русского флота, свадьбу Петра и Екатерины и многое другое. Главное произведение Зубова - большая, на восьми листах, «Панорама Петербурга». На ней воспроизведены берега Невы со всеми недавно построенными (и даже еще не построенными, а только проектируемыми) зданиями. Эти гравюры, как и все работы Зубова, праздничны и нарядны и в то же время документально точны, четки.

Владея приемами перспективного построения и желая быть как можно более точным, Зубов выбирал высокую точку зрения: как будто

смотрел в подзорную трубу или с высоты птичьего полета. Его гравюры похожи на старинные карты и весьма занимательны - рассматривать их истинное удовольствие.

Зубов работал в гравюре 40 лет и сделал значительно больше, чем любой другой гравёр его времени. Правда, многие листы выцвели и стерлись: бумага - материал непрочный. Но многое и осталось. И мы сейчас представляем петровскую эпоху во многом по гравюрам Зубова: не только ее внешние черты (корабли и здания, платья и прически), но и победный пафос сражений, и общее настроение времени, наполненного романтическими надеждами и стремлениями.

Первый русский скульптор Б. К. Растрелли. Петр Первый пригласил в Россию мастеров разных искусств. Талантливых среди них было не так много, больше способных и старательных, которые не могли понастоящему реализоваться в своих переполненных художниками Франциях-Германиях. Все активно и добросовестно работали в России, обучая русских мастеров и способствуя становлению и развитию русского искусства. Но был среди них особый мастер, его значение в истории русского искусства велико, а дела и имя широко известны. Это скульптор Вартоломео Карло Растрелли (1675 1744) (Не путать с сыном - великим архитектором).

Он был талантлив и образован. Родился и учился в Италии, работал в Париже, где несмотря на талант, заказов получал мало. И вот, привлеченный открывающимися перспективами, в 1716 году он едет по приглашению Петра в чужую и непонятную ему Россию.

В древнерусском искусстве скульптура почти не развивалась. Профессиональных скульпторов не было. Именно Растрелли стал основоположником скульптурного портрета в России, создал первый памятник, первый конный монумент. Он делал и многое другое, но самое замечательное в его наследии - портреты. Особенно удачны изображения Петра, с которого скульптор снял маску, вылепил восковой бюст, а потом, после смерти Петра, сделал «восковую персону» - фигуру царя в полный рост. Фигура вырезана из дерева в точном соответствии с размерами Петра. Руки и ноги подвижны. Лицо, ступни и кисти рук сделаны из воска. Парик на голове - из собственных волос царя. Лицо раскрашено, а глядящие прямо на зрителя глаза выполнены финифтью на золоте. «Персона» одета в роскошный костюм (подлинная нарядная одежда Петра), в ножнах - дорогое оружие. Сейчас фигура производит

странное впечатление, ее и произведением искусства называют с некоторой оговоркой. Но пройти мимо нее в Эрмитаже невозможно: так она занимательна и своеобразна. Это единственный сохранившийся до наших дней памятник искусства такого рода.

Бронзовый бюст Петра - одно из лучших произведений Растрелли и самый достоверный скульптурный портрет императора. Это изображение поистине великого человека: явственно ощущаются ум, воля, энергия. Лицо внушает страх, от него веет грозной силой. Это произведение - яркий пример стиля барокко, для которого характерны пышность, излишества и некоторые преувеличения. Образ у Растрелли получился ярким и страстным. Как истинный художник барокко, он любил обилие деталей и показывал их мастерски: в бронзе виртуозно, с ювелирной тонкостью переданы изящное кружево, мех горностая, сталь, блестящий атлас.

Растрелли спроектировал и конный памятник Петру Первому, который был отлит и поставлен в 1800 году, через много лет после смерти автора. Петр в лавровом венке и тяжелых доспехах спокойно восседает на богатырском коне. Чтобы придать императору большую мужественность и величие, Растрелли укрупнил его голову и руки, более широкой сделал грудь. Скульптор, который понимал Петра и мог оценить значение его преобразований для России, показал мудрого государственного деятеля и военачальника, полного огромной внутренней мощи.

К сожалению, памятник опоздал. К этому времени изменились вкусы и стиль искусства, и памятник, сделанный по законам искусства начала XVIII века, в XIX веке выглядел несколько старомодным. К тому же в Петербурге к этому времени уже был поставлен памятник Петру работы Фальконе (знаменитый «Медный всадник»), а с этим произведением соперничать трудно. Но и монумент Растрелли органично вошел в петербургский пейзаж.

В последние годы жизни мастер создал очень интересную скульптурную группу «Анна Иоановна с арапчонком». Это произведение напоминает парадный портрет: точная передача всех деталей пышного костюма со множеством украшений, тончайшая отделка бронзы - статуя нарядна в соответствии с правилами барокко. Но Растрелли был честным художником, он хорошо знал и понимал жестокую царицу и, не желая прямо обличать, правдиво показал грубое, «более мужское, чем женское» лицо, тяжеловесную фигуру (чтобы это подчеркнуть

рядом для контраста поставлен изящный и хрупкий мальчик-арапчонок). Скульптор блестяще показал величие и мощь самодержицы, которая как бы олицетворяет свою суровую и мрачную эпоху.

Растрелли стал первым по времени русским скульптором. Конечно, не совсем русским. Но обогатил он именно русскую культуру, и именно с него начинается развитие скульптуры в России.

Иван Никитин и Андрей Матвеев - первые русские портретисты. В начале XVIII века в России возникает, новая живопись. Художники показывают реальное пространство и анатомически правильно изображают фигуру человека. По-новому теперь передают объем - значит, овладели светотенью. Стали пользоваться масляными красками (иконы писали темперой). А масло позволяет передавать многое, например фактуру материала. Художники виртуозно изображают блестящий атлас, тонкую кисею, мягкий мех - любой материал.

Главный жанр живописи XVIII века - портрет. Большое значение портрета в искусстве было связано с новым отношением к человеку. В древнерусском искусстве интерес был, в основном, к духовному миру, например, святого или богородицы. При Петре Первом человек стал активен и деятелен, он - часть государства и ответствен за судьбу этого государства. Такой человек стал интересен и художникам: его внешний облик, внутренний мир, одежда, окружение. Сначала изображали только знатных людей. Позднее, к середине XVIII века, станут портретировать и обычных. Именно в начале XVIII художники достигают в портрете сходства с моделью: это качество многие считают главным в портрете.

В те годы в России работали приглашенные из Европы мастера. Но более интересны русские художники, учившиеся за границей пенсионеры Петра: Иван Никитин и Андрей Матвеев. Они были талантливы (потому их и послали учиться) и еще до поездки достигли определенных успехов. К тому же позднее овладели европейской «ученостью». Именно им удалось создать портреты, художественный уровень которых очень высок по сравнению с тем, что было создано раньше и одновременно с ними.

Оба были под покровительством Петра, близки к царскому двору. Для обоих ранняя смерть царя означала изменение судьбы (для Никитина - трагическое). Но портретистами они были совершенно разными. К сожалению, многие работы до нас не дошли. Многие неясно в их биографиях, даже даты рождения (а у Никитина и смерти) неизвестны.

Некоторые работы приписывают этим художникам, но абсолютной уверенности у искусствоведов нет: работы не подписаны. А новая русская живопись начинается именно с этих мастеров...

Иван Никитин (середина 1680-х - не ранее 1742) был любимцем и соратником Петра. Еще будучи молодым художником, он выделялся способностью к рисованию и писал портреты (например, любимой сестры Петра Натальи Алексеевны), правда, еще несколько скованные и условные. Однако Никитин умел передать и внешний облик модели, и ее внутренний мир. Талант художника и его интерес к человеку чувствуются и в ранних портретах. В 1714 году Никитин по приказу Петра отправляется учиться в Италию. Петр был уверен в мастерстве художника и гордился им. В 1716 году, когда Никитин только начал пенсионерство, Петр пишет жене, чтобы она попросила прусского короля заказать портрет Никитину, «дабы знали, что есть и из нашего народа добрые мастера».

В 1720 году Никитин вернулся на родину зрелым мастером, был обласкан царем и назначен придворным «персональных дел мастером» - портретистом. Позднее Петр подарил своему любимцу землю и дом в привилегированном районе Петербурга.

Портреты его выполнены мастерски по живописи и не только не уступают работам европейских мастеров, но во многом превосходят их. Но главное другое. Никитин стремился глубоко понять и передать характер модели, что тогда, в начале XVIII века, в русской живописи не делали. Портреты его не эффектны, а сдержанны и скромны. Позы, жесты, нарядная одежда - это мало интересует художника. Человек, его лицо, характер, внутренний мир - вот главное. В портрете Петра Никитин подчеркивает не величие императора, а черты личности: ум, волю, энергию, решительность. Главное в этом портрете - лицо, энергично вылепленное, сильно освещенное, как бы выступающее из мрака. Даже если не знать, кто изображен, понимаешь: мыслитель, человек талантливый и незаурядный. Такой же подход к герою и в портрете канцлера Головкина: изображен человек новой формации, государственный деятель, серьезный, энергичный и мудрый. А в портрете «Напольного гетмана» Никитин подчеркивает другие черты: это мужественный, закаленный в боях человек, прямой и грубоватый.

Удивление вызывает работа художника «Петр на смертном одре». Это не портрет, а скорее этюд, написанный так, как много позже (через

150 лет!) будут писать импрессионисты. Петр на картине похож на спящего, необычный поворот придает особую остроту восприятию. Работа выполнена быстро и окрашена личным переживанием: для Никитина это потеря близкого человека.

Со смертью Петра жизнь царского фаворита меняется: он связан с оппозицией, арестован, пять лет провел в Петропавловской крепости, бит плетью, сослан навечно в Сибирь. Позднее он был помилован, но вернуться из ссылки не смог: умер по дороге. Наверное, судьба художника в России всегда была трагичной. «Поэт в России больше, чем поэт», - писал Евтушенко. Может быть, и художник больше, чем художник?

Андрей Матвеев (между 1701 и 1704- 1739) тоже учился за границей, но в Голландии. Он вернулся в Россию после смерти Петра. Работал много: расписывал соборы и дворцы, возглавлял «живописную команду», учил молодых, писал новые для России картины на мифологические темы. Впервые русский художник изображал обнаженные тела амура и венеры и использовал сложную многофигурную композицию. Но самое интересное у Матвеева - портреты. Может быть, сам художник считал иначе. Так бывает: живописец упорно работает над историческими картинами, гордится ими, а для заработка пишет портреты. Проходит сто лет, и обнаруживается: портреты - главное в его наследии.

У Матвеева мало портретов (он прожил недолго). Наиболее интересны портреты супругов Голицыных и автопортрет с женой. В автопортрете (первом в русском искусстве) художник использует сложную композицию, размещая людей на фоне колонны и пейзажа. Портрет написан легко, видимо, за один сеанс, живопись почти прозрачная. В этой работе впервые в русском искусстве показаны взаимная привязанность и любовь мужчины и женщины. Интимные чувства переданы деликатно и целомудренно, но они ощущаются в выражении лиц, жестях, позах. Впервые в русском искусстве женщина показана как достойная спутница мужчины: она стоит рядом с ним и даже несколько главенствует в этой паре, смотрит открыто и смело. Такое произведение могло появиться только в петровские времена, когда женщина получила право появляться в обществе мужчин на ассамблеях и праздниках. И смотреть на женщину стали иначе, признавая за ней право на сложную внутреннюю жизнь.

Правда, эту работу не все считают автопортретом с женой. Слишком уверенно смотрит женщина, слишком дорогое и нарядное на ней платье. Видимо, жена Матвеева, дочь кузнеца, должна держаться иначе. Может быть, изображены другие люди? Пока это одна из загадок искусства. Но кто бы ни был изображен, это самое лирическое произведение петровской живописи и единственное, где показаны чувства между мужчиной и женщиной. Русские художники это вообще показывали редко.

Матвеев не искал и не имел ни титулов, ни званий, ни денег. Его даже не на что было похоронить. Вскоре о нем забыли. И только в XX веке открыли, как и многое другое, в далеком искусстве времени Петра.

Живопись Екатерининской поры (вторая половина XVIII века). Федор Рокотов. Вторая половина XVIII века - это расцвет дворянской монархии в России, «золотой век матушки Екатерины». Укрепляется государственная власть, развивается промышленность и торговля, победоносно завершаются войны с Пруссией и Турцией (а это означает выход к Черному и Балтийскому морям). Подавлено пугачевское восстание, это была, вероятно, важнейшая победа Екатерины (как бы мы ни относились к Пугачеву позднее). В России развиваются общественная мысль и, соответственно, культура.

Это было время расцвета русского искусства. В 1757 году в Петербурге основана Академия художеств, которая на сто лет станет центром художественной жизни и единственным высшим художественным заведением страны. В ней учились все русские художники XIX века, которых мы знаем и которыми гордимся. В Академию принимали талантливых юношей, и результаты их были великолепны: когда, проучившись несколько лет, лучшие выпускники поехали совершенствовать свое умение во Францию и Италию, за границей были восхищены их мастерством. Архитектора В.Баженова избирают профессором Римской и членом Болонской и Флорентийской Академий, Скульптора Ф. Шубина - членом Болонской, а живописец А. Лосенко получает три медали Парижской Академии.

Это были новые художники, которые по-новому смотрели на мир и по-новому строили свои отношения с заказчиками - почти на равных. Конечно, с императрицей и очень крупными вельможами на равных быть нельзя, но вести себя достойно и уверенно - можно. Они обра-

зованны и интеллигентны, искусство для них - гражданский долг, возможность служить обществу.

Развиваются в эти годы архитектура, скульптура, живопись. Главной была историческая живопись, в которой художники выбирали библейские и мифологические сюжеты. Именно в эти годы художники начинают писать картины и из русской жизни. В их работах оживают реальные события Древней Руси, появляются конкретные люди, причем не только князья и бояре (они, конечно, чаще), но и простолюдины. Исторические картины этого времени, с современной точки зрения, немного театральны, а их композиции искусственны. Такой подход был характерен для классицизма - основного художественного стиля этого периода.

Появляются (правда, очень мало) и работы бытового жанра, в которых художники чаще всего обращались к жизни крестьян. В конце века начинают писать и пейзаж, но по-настоящему он станет развиваться только в XIX веке. Какая же живопись позволяет говорить о расцвете русского искусства в этот период? Портретная. Портрет второй половины XVIII века - одна из вершин русского искусства.

Портреты писали разные: парадные, интимные, костюмированные и многие другие. Много было и портретистов и заказчиков, причем не только в Москве и Петербурге, но и в провинции. Прекрасно писали портреты крепостные мастера. Меняется круг портретируемых: теперь это не только высокопоставленные особы, но и обычные люди, которые хотели и могли заказать свое изображение. В эти годы появляется много портретов представителей творческой среды: актеров, литераторов, архитекторов. Портреты таких людей, интересных не своим происхождением, а личными качествами, часто получались особенно удачными. Благодаря портрету мы многое узнаем о людях екатерининской поры.

Среди множества портретистов следует выделить троих великих мастеров: Рокотова, Левицкого, Боровиковского. У каждого из них своя манера, свое понимание человека.

Первый - **Федор Рокотов** (1735/1736- 1808). О нем мало известно. Из крепостных, учился в Академии художеств, был известным и авторитетным (академик, писал портреты Петра III и Екатерины II), но покинул придворный круг и Петербург и переехал в Москву, где была более простая и раскованная художественная жизнь и где ему, видимо, было комфортнее. В Москве он попадает в среду культурных и просве-

щенных людей, пишет портреты. Причем, обращается он теперь не к парадному портрету, на котором человек показан в рост, «во всем блеска» своего величия, а к камерному (или интимному), на котором человек изображен погрудно на нейтральном (у Рокотова - темном) фоне.

Главное в таком портрете - лицо. Художник любит и понимает своих героев, стремится передать их душевный мир. В этом Рокотов преуспел: такие одухотворенные, поэтичные портреты мог писать только он. На его работах изображены реальные, обычные люди, московские аристократы, мужчины и женщины, которых он знал. Иногда они даже не слишком красивы. Но есть в них нечто... Они как бы скрывают движение души, тайну, которую ни художник, ни зритель никогда не поймут.

Такая загадочность встречается иногда в искусстве. Вспомним «Джоконду» Леонардо да Винчи и ее таинственную полуулыбку. Конечно, ставить рядом с Леонардо никого нельзя. Но удивительно: у Рокотова героини тоже улыбаются, чуть приподнимая края губ, а взгляд удивленных темных глаз загадочен и странен. Художник сильно освещает лица и «смазывает» их очертания: его герои как бы погружены в мягкую дымку и выступают из таинственной мглы темного фона. Этим усиливается загадочность образа. Индивидуальные черты героев (чаще героинь) не столь важны для художника, сколь важно нечто прекрасное, возвышенное, идеальное, которое он в них находит.

Именно это делает его портреты такими одухотворенными. Мягкие краски нежны и прозрачны. Есть в портретах Рокотова особое обаяние: трудно отвести взгляд от его работ. Так, портрет А. Струйской - один из лучших русских женских портретов - произвел большое впечатление на поэта XX века Н.Заболоцкого, который почти через 200 лет после создания портрета написал о нем:

Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.

Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закута в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?

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

Загадочны и обаятельны и ранние портреты художника (например, портрет «Неизвестного в треуголке»), и более поздние - портреты В. Новосильцовой, Е. Санти. Портрет В. Суровцевой интересен не только обаянием и одухотворенностью, но и глубиной и интеллектом. В изображении женщин это встречается очень редко.

Портреты Рокотова похожи и всегда узнаваемы. Но когда ушли в прошлое его герои, имя художника и его творчество забыли почти на сто лет. В начале XX века его как бы заново открыли. И удивились: как прекрасны герои его полотен!

Дмитрий Левицкий. Дмитрий Левицкий (1735-1822) был, наверное, самым известным и самым удачливым из портретистов времени Екатерины. Придворный художник, он часто писал императрицу, ее любимцев и любимиц, долгие годы вел портретный класс в Академии художеств. Но главное другое: Левицкий оставил огромное портретное наследие. Он одинаково блестяще владел всеми видами портрета, писал людей из разных слоев общества, мужчин, женщин, стариков, детей, и, что важнее всего, умел понять каждую модель. Если у Рокотова все портреты загадочные, то у Левицкого - глубокие, многогранные и «реальные», то есть люди изображены «как живые».

В отличие от Рокотова, Левицкий писал разные портреты. Например, парадные. Художник написал их очень много и с соблюдением всех законов жанра: человек изображен в полный рост, поза, жест, детали красноречивы и подчеркивают положение, дела и характер героя, непременно присутствуют колонны и драпировки. Но люди изображены разные - и портреты получались разными: Левицкий глубоко показывал личность (характер, темперамент, определенные черты психологии героя), что парадному портрету обычно несвойственно.

В одном из первых крупных портретов - директора Академии художеств Кокоринова - еще нет тонкой и глубокой характеристики, отмечено только чувство собственного достоинства. Но как мастерски написан костюм: ткани и мех изображены почти с осязаемой материальностью. Это виртуозное умение передавать фактуру материала (переливы шелка,

блеск атласа, мягкую нежность бархата, изящное переплетение кружев) - характерная черта Левицкого-живописца. Но это всегда было у него подчинено главному - изображению личности.

В портрете Демидова художник нарушает традицию парадного портрета. Размер, изображение героя в полный рост, колонны, драпировка, сама композиция - все так, как должно быть в парадном портрете. Но Демидов показан небрежно одетым, в халате и домашних туфлях, окружают его обыденные предметы: лейка, горшок с цветами, смятая ткань. И поза героя несколько фривольна, и лицо не возвышенно-благородное, как положено в таком портрете, а усталое, иронически-насмешливое. Благодаря такому решению Левицкому удалось рассказать зрителю очень многое об увлечениях и привычках героя, а независимый, немного сумасбродный характер капризного богача Демидова раскрывается полнее, чем это обычно бывает в работах такого рода.

Очень важным был для Левицкого портрет «Екатерины II Законодательницы». Он сделал несколько вариантов этой работы (один находится в Новосибирской картинной галерее). Художник не стремился передавать духовный мир и личные качества императрицы. Ее облик показан условно-идеализированно (такой стройной и моложавой, как на портрете, она в те годы не была). А Левицкий всегда был абсолютно точен и не склонен идеализировать героя. Правда, неизвестно, имел ли возможность художник писать царицу с натуры. Важнее другое. Данный портрет - это не изображение конкретного человека, а идеальный образ монарха, каким он должен быть по представлению прогрессивного русского тех лет. Все детали: орел, книги, статуя Фемиды, корабли с российскими флагами - имеют символическое значение, все они подчеркивают славу, величие и дела императрицы. Это портрет-напоминание о долге правителя.

Портрет был удостоен самых больших похвал. А в стихотворении популярного тогда поэта И. Богдановича было прямо сказано:

Левицкой! Начертав Российско божество,
Которым семь морей покоятся в отраде,
Твоею кистью ты явил в Петровском граде
Бессмертных красоту и смертных торжество.

Наверное, самое интересное в наследии художника - семь портретов «смолянок» - воспитанниц Смольного института благородных девиц.

По сути, это тоже парадные портреты, но изображенные на них девушки так молоды и прелестны и ведут себя столь естественно, что работы напоминают не парадные портреты, а картины о юности. Каждая девушка изображена за каким-то занятием: они словно не позируют, а танцуют, играют на арфе, разыгрывают сценки, то есть делают то, что больше всего любят и лучше всего умеют. А художник со стороны «подсматривает», чем их очень смущает. Благодаря такому подходу Левицкий достигает непосредственности и естественности изображения.

В «Смолянках» автор сумел показать разницу в характерах и темпераментах девушек, их кокетство и смущение, юношескую грацию и детскую неуклюжесть. Так, в портрете Хрущевой и Хованской, разыгрывающих модную в XVIII веке театральную сценку (Хованская наряжена пастушкой, а Хрущева - пастушком), показаны застенчивость одной из девушек и лукавство второй. Нелидова, Борщева, Левшина изображены танцующими. И сколь не сходны между собой характеры девушек, столь различны по ритму, темпу, движениям исполняемые ими танцы.

Интересны и разнообразны камерные, интимные портреты Левицкого. Он писал их часто: причем, будучи правдивым и объективным, давал глубокую (и не всегда лестную) характеристику герою. Наиболее интересны портреты людей, к которым Левицкий относился с симпатией: Дидро, просветителя Новикова, архитектора Львова и особенно - портрет Дьяковой. В последней работе художнику, использовавшему тончайшие оттенки цветов, удалось передать и живые глаза, и готовые улыбнуться губы, и нежную кожу. А главное, образ очаровывает своей непосредственностью, живостью, веселостью.

Левицкий пережил свою славу. Он умер глубоким стариком, нищий, полуослепший, незнакомый новому поколению. Но его, как и Рокотова, открыли заново в конце XIX века. А в 1985-1986 годах, к 250-летию, в Русском музее Ленинграда и Третьяковской галерее Москвы прошла большая выставка работ художника. Множество людей XVIII века смотрели со старых, но прекрасно сохранившихся холстов. И все побывавшие на выставке увидели и почувствовали и Россию, и ее историю, и ее людей с какой-то новой стороны. Выставка подтвердила то, что было ясно и раньше: Левицкий был правдивым и талантливым мастером и с наибольшей полнотой показал человека XVIII века.

Владимир Боровиковский. Владимир Боровиковский (1757-1825), младший современник Рокотова и Левицкого, стал самым ярким пред-

ставителем нового для русского искусства направления - сентиментализма (это слово образовано от французского *sentiment* - чувство), перевести его на русский язык можно как «чувствительность». Главное в сентиментализме - чувства человека. В литературе самое известное произведение этого направления - «Бедная Лиза» Н. Карамзина. В какой-то мере оттенок сентиментализма присутствует и в описании Татьяны Лариной в «Евгении Онегине». Для художника-сентименталиста (как и для писателя) интересен обычный человек, причем не его разум, энергия или положение в обществе, а мир чувств. Произведения сентименталистов нежные, трогательные, немного грустные, такие же, как их герои (чаще героини).

Большое значение придавалось природе, среди которой они и жили и изображались. Склоненные ветви деревьев, цветы, колосья, колонна, пруд в старинном парке почти обязательны для таких работ. С подобного портрета и начинается Боровиковский. Позднее он немного изменится. Но главное - внимание к душевному настрою личности, к ее чувствам - останется.

Портрет Екатерины II - один из ранних у художника. На его примере легко проследить особенности художественной системы живописца, его подход к человеку и отличие от портретов Левицкого, у которого Боровиковский, по-видимому, учился. На картине царица в теплом салопе гуляет, опираясь на трость, в парке в Царском Селе. Приятная пожилая женщина, в которой нет ничего «царственного», изображена подчеркнуто «по-домашнему»: не всесильная императрица, а «казанская помещица» (так себя называла Екатерина).

Портрет понравился, и не только Екатерине. Позднее Пушкин в «Капитанской дочке» показал императрицу такой, как у Боровиковского: спокойной, милой пожилой дамой, держащейся так просто и «не царственно», что Маша, «капитанская дочка», ее не узнала.

Итак, Боровиковский показывает обычных, «простых» людей (в начале его творчества это чаще молодые девушки) в домашней одежде, отдыхающими, мечтающими. Конечно, домашнее платье и пеньюар изящны и сделаны с большим вкусом. Главное в этих портретах - интерес к частной жизни, к личным переживаниям, увлечениям, чувствам. Это Боровиковский из русских художников показал, пожалуй, первым. Например, семейные связи: взаимную привязанность сестер (портрет А. и В. Гагариных), матери и дочерей (портрет А. И. Безбородко с дочерь-

ми). Жесты рук, позы, обращенные друг к другу лица - все подчеркивает духовную близость и любовь героинь. В портрете сестер Гагариных внутренняя гармония связана и с общим занятием музыкой.

Люди на портретах Боровиковского изображены естественно и непринужденно. Например, портрет М. Лопухиной - одно из лучших произведений художника - удивительно красивый и тонкий как по достаточно глубокой характеристике образа, так и по светлому, нежному колориту, дополняющему образ и по-своему характеризующему девушку. Этот портрет остался эталоном женской красоты эпохи сентиментализма. Лопухина изображена с нежной и немного печальной розой, а, например, Е. Арсеньева на другом портрете - с крепким, румяным яблоком. Это не случайно, героиня лукавая и веселая, такая же крепкая и румяная, как яблоко.

Умение «проникать в душу» модели и изображать тончайшие оттенки чувств сыграло роль и в парадных портретах мастера. В портрете «бриллиантового князя» А. Куракина (фаворита Павла I), весьма пышном и нарядном, ему удалось передать сложный характер самодовольного, избалованного, но стареющего богача.

Позднее, когда Боровиковский стал старше, он обратился к изображению не очень молодых и не очень красивых женщин («Дама в тюрбане», портрет М. Долгорукой). И в этих работах он сумел показать характер и мир чувств героинь, которые стали более активны и решительны. Более напряженным стало и цветовое решение работ. Может быть, это поворот от мечтаний к реальности?

Интересно, что художник был внимателен к душевному миру не только томных девушек-аристократок или образованных женщин и мужчин из великосветских кругов. Такой же подход к героиням у художника и в портрете торжковской крестьянки Христины, и в портрете «Лизоньки и Дашеньки», дворовых девушек Львовых. Эти девушки немного грубоваты и простоваты, но веселы, задорны и столь же очаровательны, как и другие героини мастера.

Боровиковский завершал живопись XVIII века. Его произведения приобщают нас к возвышенному пониманию человека, к мечте о естественном и гармоничном существовании. В своих работах с мягкими формами и неповторимым, отливающим светлыми, нежными оттенками цветом он воплотил чистоту и красоту, которые искал в жизни. К сожалению, художник не был по достоинству оценен современниками.

Позднее, в XIX веке, были выработаны более тонкие методы изображения внутреннего мира человека. Безусловно, человек в XIX веке изображался более многогранно, глубоко и свободно (например, у Кипренского и Тропинина). Но Боровиковский показал человека так, как никто до него (а может быть, и после) не показывал: не возвышенно и приподнято, а проникновенно и «душевно». Его герои не граждане Отечества, а просто люди. Наверное, поэтому такой трогательной теплотой проникнуто стихотворение Я. Полонского, написанное под впечатлением от портрета Лопухиной, но созвучное всему творчеству художника:

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

Русская скульптура второй половины XVIII века. Во второй половине XVIII века русская скульптура переживает небывалый подъем. Напомним: до XVIII века скульптура в России практически не развивалась. В начале века приехал и много сделал Карло Растрелли. А во второй половине века начинают работать первые русские мастера - воспитанники Академии художеств. Дело не только в том, что они были из России. Важно то, что они смогли стать настоящими мастерами и подняли искусство ваяния весьма высоко. Осваивались и развивались разные виды, жанры и материалы скульптуры. Художники работают в бронзе, мраморе, гипсе и глине, создают монументы (и даже конный!), статуи, портреты, надгробия, парковую скульптуру (например, фонтаны), рельефные украшения дворцов и композиции на исторические и мифологические темы - перечислять можно много.

Как и в живописи, успешно развивался портрет. Главным (и лучшим) портретистом был Федот Шубин (1740-1805). Путь его в искусство был трудным и похожим на сказку. Родился в Архангельской губернии в крестьянской семье, с детства занимался косторезным ремеслом, а когда вырос, на медные деньги, по примеру великого зем-

ляка Ломоносова, отправился в Петербург. Шубин стал придворным истопником, а потом поступил в Академию художеств.

Все дальнейшее зависело только от него: Большая золотая медаль за дипломную работу, командировка во Францию и Италию, где его талант был высоко оценен, и главное - многочисленные произведения, созданные в России. Он сделал много портретов людей из разных слоев общества: император, вельможи, художники, зодчие - все люди показаны глубоко и объективно. А поскольку каждый человек, изображенный Шубиным, индивидуален и своеобразен, то и портреты при всей их схожести - разные.

Вельможи изображены художником величаво, но без лести. Он не героизирует, не «приподнимает» человека, а стремится показать его главные качества: смелость, решительность, ум. Портреты Шубина обычно глубоко передают душевные переживания героев. В скульптуре, которая ориентирована на изображение возвышенного, героического, идеального, такая тонкость встречается не часто и достигается не просто. У Шубина получалось. Его портреты похожи именно этим: глубиной к тонкости проникновения в характер модели, правдивым изображением внешнего облика и, что особенно важно, внутреннего мира героя.

Бюст А. Голицына - один из ранних и лучших. Автору удалось дать многогранную характеристику весьма сложного человека: зрелый скептический ум, энергия, изысканные манеры, элегантность, чувство превосходства над окружающими - перед нами мудрый и ловкий политик, искушенный в придворных интригах. С филигранным мастерством художник передает в мраморе мельчайшие подробности лица портретируемого и его одежды.

Особенно интересен бюст Ломоносова. При взгляде на него сразу видно: это не вельможа, а просто незаурядный человек, умный и веселый. Скульптор изобразил своего земляка без парика, с заметной лысиной - так в XVIII веке в скульптуре людей не изображали. В таком подходе к скульптурному портрету ощущаются некоторые реалистические черты, хотя Шубин - яркий и последовательный художник классицизма.

В портрете Павла I правдивый, объективный взгляд художника на модель особенно заметен. Скульптор не стремится создать гротескный образ: он следует за моделью, виртуозно изображая лицо, прическу, горделивую посадку головы, одежду со всеми орденами и регалиями.

Но этих орденов-регалий слишком много - это по-своему характеризует образ. А сам герой выглядит не величественным, а странным: с одной точки зрения - страшным, с другой - страдающим, с третьей - уродливым, и все это было свойственно трагическому и несчастному императору, которому портрет понравился.

В торжественной эпитафии на скромном памятнике Шубину есть слова: «Природы сын и друг». Если под природой понимать правду и реальную жизнь, лучше не скажешь.

Во второй половине XVIII века в Петербурге были поставлены два монумента великим людям: Петру Первому и Суворову. Памятник Суворову сделал Михаил Козловский (1753 - 1802). Он принадлежал к первой группе русских скульпторов, воспитанных Академией художеств. Ф. Гордеев, Ф. Щедрин, И. Прокофьев, И. Мартос - все были блестящими мастерами. Именно они делали надгробия, статуи на темы истории и мифологии (например, «Прометей» Гордеева), рельефы для дворцов, скульптуру для парков. И одно из высших достижений скульптуры - памятник Суворову, воздвигнутый на площади, которую позднее, благодаря именно этому памятнику, назовут Марсовым полем.

Для верного понимания работы надо помнить: художник создавал не памятник в современном понимании, а прижизненный монумент, чтобы прославить Суворова как великого полководца, как героя. Таким был заказ. Следовательно, не нужно было показывать ни характер, ни сложную жизнь, ни даже внешний облик героя. Козловский с заказом справился: получился памятник-символ, в иносказательной форме прославляющий не только Суворова, но и победоносную Россию.

Полководец представлен рыцарем а шлеме, латах и наброшенном поверх лат плаще, со щитом и шпагой. Такой памятник не предполагал портретного сходства, но Козловский это сходство, правда весьма отдаленно, передал (пропорции лица, характерный нос, рот, разрез глаз). Главное другое: стремясь героизировать и идеализировать образ Суворова, автор сумел передать его волю, энергию, победный пафос - то, что будет важно для потомков, живущих через много лет и гордящихся подвигами полководца.

Козловский много и упорно работал над скульптурой на античные темы. Наверное, идеально-прекрасные боги и герои Древней Греции были ему, в отличие от Шубина, ближе прозаических современников.

Как изящны исполненные полудетской грации Амур, Ахилл, Гименей, Психея, юный Александр Македонский... А Геркулес, Аякс и распятый врагами Поликрат (сюжет из истории Древней Греции) - это героико-воины, мужественные и напряженные. И самый мощный и активный герой - «Самсон, разрывающий пасть льва», - скульптура для главного фонтана в Петергофе.

Эта скульптура тоже символична. Лев олицетворяет Швецию, а Самсон - Россию, победившую в грандиозном сражении со шведами под Полтавой при Петре Первом. Могучий Самсон, с огромным напряжением обеими руками раздирающий пасть льву, близок к образам Микеланджело. А еще он близок героям русских сказок, которые побеждают в единоборстве со зверем.

Памятник Петру Первому-творение французского скульптора Этьенна Мориса Фальконе (1716-1791), который приехал в Россию именно для создания этого произведения и сумел сделать это блестяще. Он так понял личность Петра и его роль в истории развитая России, что созданный им монумент стал явлением русской культуры.

«Монумент мой будет прост», - писал Фальконе. Если это простота, то особая - высшая. Постамент памятника - громадная скала, а на ней - дерзкий, гордый всадник, поднявший на дыбы скакуна и властным, широким жестом указывающий путь своему народу. Таким образом, и постамент участвует в раскрытии глубокого смысла памятника.

Гигантская бронзовая статуя, высоко вскинутая над скалой, держится на трех точках: ноги коня и хвост, опирающийся на раздавленную змею (означающую побежденное зло). Движение коня, жест и поза всадника совершенно естественны и в то же время глубоко символичны. Сам Петр не мчался на коне по скалам, он сделал другое, но об этом лучше Пушкина не скажешь: «...над самой бездной, на высоте, уздой железной Россию поднял на дыбы».

Юной ученицей Фальконе, Мари-Анн Коло, выразительно и точно, с большим сходством и глубокой передачей характера, сделана голова Петра. Надпись на памятнике краткая, но полная глубокого смысла: «Петру Первому - Екатерина Вторая». Видимо, Екатерина, недавно вступившая на престол, желала не только поставить памятник великому императору, но и показать себя его преемницей, а памятник должен был служить славе не только Петра, но и ее собственной.

Фальконе возвратился на Родину, не дождавшись открытия памятника. А главный труд всей его жизни остался в России. И в России скульптор обрел бессмертие.

II. ИСКУССТВО XIX ВЕКА

Русское искусство начала XIX века. Романтизм Пушкинской поры. Городской пейзаж Федора Алексеева и итальянский пейзаж Сильвестра Щедрина. Искусство начала XIX века проникнуто романтическими идеалами и вольнолюбивыми настроениями. Это был короткий период, названный Пушкиным «дней Александровых прекрасное начало». Победоносная война с Наполеоном вызвала подъем патриотизма. Многие образованные люди задумались о судьбе народа, который остался в прежнем бесправном положении. Именно в эти годы передовые люди общества осознают несправедливость не только крепостного строя, но и самодержавия. Это декабристы, которые не просто были первыми русскими революционерами, но выступили с широкой программой преобразований. Однако, как справедливо писал Ленин, «страшно далеки они от народа» - декабрьское восстание 1825 года было разгромлено.

Сама художественная жизнь России тех лет стала более разнообразной и в какой-то мере свободной. В самом начале века в Петербурге возникает Вольное общество любителей словесности, наук и художеств, куда входили известные ученые, писатели, художники. Позднее возникает Общество поощрения художников, которое поддерживало и пропагандировало русское искусство: проводили выставки, оплачивали заграничные поездки талантливых художников, организовывали заказы и продажу произведений. Впервые в России печатают статьи об изобразительном искусстве.

Это было время зарождения и развития романтизма (и не только в изобразительном искусстве: вспомним Байрона, раннего Пушкина, Баратынского). Романтические произведения чаще всего посвящены яркой и неповторимой личности, внутренне свободной и интересной, прежде всего, своим духовным миром. Естественно, что самые яркие и последовательные проявления романтизма - в портрете.

Особый интерес представляет пейзаж этого периода. В Академии художеств был специальный «ландшафтный» - то есть пейзажный -

класс. Художники показывали природу и виды городов. Пейзажисты начала XIX века не изображали «убогую и обильную Матушку-Русь». Они стремились изобразить природу красивой и поэтичной. Наиболее интересными были работы двух весьма разных мастеров: Алексеева и Щедрина.

Федор Алексеев (1753/55 - 1824) - один из создателей русского пейзажа. Он одним из первых стал показывать людям прелесть окружающего их реального мира - тогда это было внове. Привлекали Алексеева не «сельские» виды и не памятники старины, изображения которых ждала от него Академия, а городской пейзаж. Тогда этот жанр в России был непопулярен. Но Алексеев, побывавший в Венеции, открыл для себя замечательные городские пейзажи Каналетто (его позднее назовут «русским Каналетто»), написал виды Венеции, а потом, вернувшись в Россию, создал много изображений Москвы, Петербурга, Бахчисарая и других мест.

Особая любовь художника - Петербург. Тема Петербурга (а потом Петрограда, Ленинграда) в искусстве занимает важное место. Много можно назвать российских художников, поэтов, писателей, композиторов, которые создавали произведения, посвященные этому городу. Первым был Алексеев: именно с него (еще до Пушкина) началась тема Петербурга в русской культуре.

Он пишет «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» (1794, повторение 1799) и некоторые другие работы. Главное в них не точное воспроизведение архитектурных ансамблей (безусловно, все здания переданы грамотно и безошибочно), а изображение прекрасного и величавого облика города. Здания окутаны мягкой воздушной дымкой, их формы кажутся «растворенными» в воздухе. Колеблющиеся серебристо-голубые зеркала неба и воды, а между ними - здания, окутанные воздухом и светом и отраженные в воде (так они своеобразно «удваиваются») - все это гармонично объединено. Алексеев передает движение воды и ощущение влажного солнечного воздуха Петербурга - это делает его пейзажи не столько изображением определенного места, сколько поэтичным образом города. Он писал тончайшими красочными слоями (так называемые «лессировки»). Таким был первый русский мастер городского пейзажа.

Отметим, что на протяжении всего XIX века не было художников, которые изображали бы Петербург столь же величаво и поэтично, как

Алексеев. Эстетика классицизма (а именно этот стиль господствовал в искусстве конца XVIII века, когда формировался художник) требовала идеализации. Но Петербург был прекрасен и так, художник ничего не подправил, не украсил. А значительно позднее великий Пушкин написал о Петербурге строки, которые очень близки алексеевским пейзажам: в какой-то мере картины художника иллюстрируют эти стихи:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное течение,
Береговой ее гранит,
Твоих оград узор чугунный...

Писал Алексеев и южные пейзажи мест, недавно присоединенных к России: Новороссию и Крым. Задачей художника было как можно достовернее изобразить увиденное. Но он сумел решить не только документальные, но и образные задачи. В акварели «Вид площади в Херсонесе» он «северную», серо-голубую, гамму заменяет «южной», желто-зеленой, что создает впечатление солнца и тепла. И мы видим раскинувшийся в степи город, чувствуем сухой воздух и яркий свет. Позднее художник повторил маслом акварельные пейзажи («Вид Бахчисарая», «Вид города Николаева» и др.).

Интересна и «московская» страница в творчестве мастера: он сумел передать пестрый облик и шумную жизнь города. «Красная площадь», «Вид Московского Кремля и Каменного моста» - Москва увлекает художника, но она не похожа на его любимый Петербург. В московские пейзажи он включает и людей: получают не просто пейзажи, а изображение городских будней. Московские пейзажи стали особенно популярны после 1812 года: люди по-новому оценили восстановленную после нашествия Наполеона и пожара Москву и ее изображение. Но интерес к творчеству Алексеева, наверное, никогда не угаснет: будучи основоположником русского городского пейзажа, он первый помог людям понять и оценить красоту и прелесть города.

Сильвестр Щедрин (1791 -1830) принадлежал к семье, где искусством (скульптурой, живописью, архитектурой) занимались почти все мужчины. Это было обычным явлением для первой половины XIX века: детей в таких семьях начинали обучать с малолетства и квалифицированно. Сильвестр учился у своего дяди, руководителя ландшафтного класса

Академии художеств и основоположника русского пейзажа Семена Щедрина. Окончив Академию с Большой золотой медалью, Сильвестр Щедрин получил право на заграничную поездку, поехал в Италию, где прожил всю жизнь и умер вдали от Родины, не дожив до сорока лет.

Его поэтичные и безмятежные картины очень нравились современникам. В те годы от пейзажиста требовалось изображать классические древности: замки, руины, античные здания. В начала творчества Щедрин писал такие пейзажи, но самым интересным в его искусстве было другое: жизнь природы и людей, голубое небо и золотисто-зеленые деревья, вода, в которой отражается солнце юга - реальный мир, который так волновал художника.

Древние памятники интересовали художника значительно меньше, чем итальянская природа. В картине «Новый Рим. Замок Святого Ангела» изображен город, живущий привычной жизнью: знаменитый собор Святого Петра показан на заднем плане и не более живописен, чем мрачные жилые дома или берега Тибра, чем лодки и люди, занятые повседневными делами. В этой работе Щедрин использовал не только линейную перспективу, но и воздушную: далекие здания кажутся окутанными дымкой. Вода Тибра (а Щедрин был большой мастер изображать воду) отражает темные дома, голубое небо, зеленый берег, сверкает рефлексами и солнечными бликами. Успех этой работы был огромен: художник сделал ее в восьми вариантах, каждый раз меняя цветовое и световое решение.

Вскоре он вообще отказывается от изображения архитектурных памятников: море, берег, скалы, деревья, террасы - в этом художник находил вечное и прекрасное. На его картинах изображены обычные люди с загорелыми лицами и простыми движениями, часто в нищенских одеждах. Это было главным для художника: жизнь простонародья среди природы, нерасторжимая гармония природы и человека («Рыбаки у берега», «Гавань в Сорренто»).

Для Щедрина очень важно изображение солнечного света, которым эффектно насыщены все его работы (особенно поздние), а море на его картинах - источник безмятежного покоя. Художник использует тонкую цветовую гамму: холодноватые отблески моря проникают в теплые, охристо-коричневые цвета камней и стен, а согревающие отсветы берега сообщаются серо-голубой воде и безоблачному, чистому, всегда

светлому небу. Такого колориста, как Щедрин, русская живопись еще не знала: для него неиссякаемым источником колорита была природа.

Со второй половины 20-х годов в его пейзажах исчезает гармония человека и природы. Возникает некоторое противопоставление: люди, живущие своей жизнью, - и безбрежный мир природы. («Вид Сорренто», «Озеро Альбано», различные «террасы» и «веранды»).

Щедрин изображал Италию, а не Россию, но именно его можно считать основоположником русского пейзажа. Он показал настоящую, реальную живую природу, ее истинную (а не «сочиненную») красоту и поэтичность. Он сумел передать в живописи чувство наслаждения жизнью.

Учеников и прямых последователей Щедрин не имел: таких гармоничных, ясных и безмятежных работ не было у других художников. Правда, были живописцы, значительно менее талантливые, которые в своих итальянских пейзажах в чем-то подражали Щедрину. Это было, скорее, повторение, нежели развитие принципов его искусства. Такое подражание было связано с тем, что Щедрин был всегда популярен и любим публикой. Но, возможно, его последователями следует в какой-то мере считать Айвазовского (он сам признавался, что учился на пейзажах Щедрина) и Куинджи - художников нового поколения. В те годы были и поэты, которые писали о природе столь же тонко и проникновенно: Пушкин, Боратынский, Батюшков (последний ближе других к художнику, один из исследователей считает, что «в Батюшкове можно видеть поэтическую параллель живописи Щедрина»).

Искусство Щедрина ясное, светлое и безмятежное. Для русской живописи с ее проблемами и глубокими противоречиями это было явлением необычным.

Орест Кипренский (1782 - 1836) - один из крупнейших русских художников XIX века и, вероятно, самый яркий портретист пушкинской поры. В его портретах, как и в поэзии Пушкина, отразились романтические искания русского искусства, «душа тех лет» (выражение искусствоведа Д. В. Сарабьянова). Умные и благородные мужчины; милые, спокойные, без тени кокетства женщины; мужественные, красивые военные; одухотворенные поэты... Как истинный романтик, Кипренский искал и находил в своих героях лучшее и изображал их в лучшие минуты.

Личная жизнь художника была сложной и несчастливой. Мать - крепостная крестьянка, отец - помещик, который дал вольную своему

незаконнорожденному сыну и определил его в шестилетнем возрасте в Академию художеств. Кстати, фамилия его образована от Киприды - богини любви. Пятнадцать лет Кипренский жил вне дома, в Академии, которую окончил в 1803 году по классу исторической живописи. Но по призванию он был портретистом с романтическим восприятием мира. Отсюда, наверное, и особое, трепетное отношение к человеку.

Чаще всего он писал московское и петербургское дворянство, но главное в его портретах не сословная принадлежность модели, а личностные качества: внешний облик, характер и духовный мир человека, показанного всегда возвышенно и приближенно к идеалу. Он умел понять каждого человека, и хотя герои Кипренского разные, есть в них нечто общее: все они благородны и прекрасны (особенно в работах 1809- 1827 годов).

Люди на портретах Кипренского доверчиво раскрывают зрителю свою душу. Их внутренний мир сложен и гармоничен, а позы, жесты, выражения лиц совершенно естественны. Даже в детских портретах мастеру удавалось передать духовный мир модели, ее чувства и настроения. Например, в портрете мальчика Челищева художник показал активную, деятельную личность, ее темперамент (при том, что черты лица явно детские, и сомнений, что изображен ребенок, не возникает). Это один из лучших детских портретов в русском искусстве. Весь живописный строй произведения направлен на создание возвышенно-эмоционального образа: резкие сопоставления света и тени, черных волос и белого лица, красного, белого и синего в одежде. Манера живописи широкая и свободная, что для начала XIX века было внове. Но образ потребовал от художника именно такого подхода. Изображая человека, Кипренский выбирал тот живописный строй, который наиболее соответствовал характеру портретируемого. Сравним портреты двух поэтов; Жуковского и Пушкина. Жуковский, поэт-романтик, показан на фоне ночного неба и развалин замка (атрибуты его поэзии), погруженным в мечты. Живопись мягкая, без контрастов, все очертания плавные, даже форма портрета (круг) - все соответствует мягким, «плавным» стихам поэта.

Портрет Пушкина иной, как и сам поэт: строгий, возвышенный, и одухотворенный. В нем ощущается волевое напряжение и та мера величия, которая, наверное, и отличает гения. Вспоминаются пушкин-

кие строки: «Прекрасное должно быть величаво». Это лучший прижизненный портрет поэта, о котором сам Пушкин написал:

Себя как в зеркале я вижу,
Но это зеркало мне льстит.

Кипренский писал так, что каждый из его героев мог бы сказать это о своем портрете.

Очень интересны его изображения военных. Не следует забывать, что первый взлет творчества художника приходится на 1809- 1916 годы и многие герои его полотен были участниками войны с Наполеоном. Блестящий парадный портрет Давыдова написан энергично, с живописным размахом и с использованием ярких цветовых контрастов. Изящная поза гусара, вдохновенное лицо и все детали портрета раскрывают образ отважного, решительного, красивого и немного бесшабашного воина. А портрет девятнадцатилетнего Оленина, сделанный год спустя после получения им тяжелой контузии в Бородинском сражении, иной. В облике героя подчеркивается мечтательная задумчивость, обаяние юности и мягкость характера. И сама работа построена на мягком цветовом созвучии. Для более тонкой характеристики образа художник выбрал не парадный, а камерный тип портрета (погрудный) и мягкий, «нежный» материал: карандаш и пастель.

Удивительны женские портреты Кипренского: Ростопчиной, Хвостовой, Рюминой, Авдулиной. Это поэтические образы русских женщин: глубоких, умных, стойких к нравственно чистых. Эти женщины приветливы, сдержанны и немного грустны. И красочная гамма портретов также сдержанна и строга. Портрет Авдулиной, написанный позднее, отличается от других: он более изыскан, с заметным влиянием живописи эпохи Возрождения (цветок в стакане, грозное небо в проеме окна и, наконец, жест рук, повторяющий жест Джоконды). В этой работе художник хотел создать возвышенно-прекрасный образ, а не изобразить милую русскую женщину.

В поздние годы творчества меняется и художник и его живопись. Видимо, после разгрома восстания декабристов Кипренский, как и многие другие, утрачивает и романтические иллюзии, и романтическую цельность мировосприятия. В некоторых портретах появляются черты усталости и горечи («Автопортрет в халате», портрет Томилова). Он не встретил достойного признания в России и уехал в Италию,

но оттуда стремился вернуться на Родину, не смог этого сделать и умер в Италии.

Роль Кипренского в искусстве особая. «Он первый, - по словам великого художника Александра Иванова, - вынес имя русское в известность в Европе».

Василий Тропинин (1776 - 1857), как и Кипренский, был одним из крупнейших русских портретистов первой половины XIX века. Близки они с Кипренским и по возрасту и по происхождению. Писали портреты людей одного поколения, а часто и одного сословия. Оба написали портреты Пушкина. Как и Кипренский, Тропинин изображал человека вне зависимости от его сословной значимости и богатства: самым ценным для художника были душевные качества личности. Однако у Тропинина был свой принцип трактовки человека, и его портреты весьма отличаются от романтических и возвышенных работ Кипренского. И судьба у него была иная.

Крепостному художнику Тропинину хозяин не позволил доучиться в Академии художеств, куда он поступил достаточно взрослым. Он был возвращен в имение барина, где наряду с работой живописца выполнял и иные обязанности дворового человека. Вольную он получил в 47 лет, будучи уже достаточно известным художником. Поселился в Москве (тогда центром художественной жизни был Петербург) и стал крупнейшим московским портретистом. К нему пришли слава, любовь заказчиков и звание академика (к последнему он не стремился, держась подальше от всего официального).

Тропинин писал людей не возвышенно-прекрасными, как Кипренский, а «по-домашнему»: просто одетыми, в спокойных позах. Часто герои изображались в домашней обстановке за обычным для себя делом. Работы Тропинина несут отпечаток сентиментализма: он развивает концепцию портрета, разработанную Боровиковским, изображая милых и простых людей у себя дома.

Художник много и успешно писал крестьян. Он не просто проник в сущность народного характера - он сам был носителем этого характера. Он понимал и жизнь, и интересы, и «душу» своих моделей, а сами крестьяне вели себя в обществе художника естественно и непринужденно. От этого крестьянские портреты Тропинина удивительно правдивы: реальные люди, изображенные с любовью, а и ряде работ - с умилением.

Тропинин создал особый тип картины, в которой есть черты и портрета, и жанровой композиции. Это изображение человека (обычно по пояс), занятого каким-то привычным несложным делом. Герои (чаще всего из простонародья) держат в руках какой-либо предмет, указывающий на их занятие: «Пряха», «Кружевница», «Мальчик с жалейкой», «За прошивками», «Украинец с палкой», «Девушка с горшком роз». Это не портреты (хотя сходство с моделями сохраняется), а обобщенное изображение людей определенного типа. Позднее появился и термин: портрет-тип. В таких портретах автор не указывает имени изображаемого: не это главное.

Самая известная работа этого ряда - «Кружевница». Художник тщательно, со знанием дела изображает все детали обстановки, все коклюшки-кружева, но важнее другое: ему удалось передать очарование застенчивой крестьянской девушки. В «Кружевнице», «Золотошвейке», «Пряхе» и других работах подчеркивается мягкость, домовитость, приветливость-прекрасные черты славянских женщин. Популярность этих работ была велика - художник их неоднократно повторял.

Первую настоящую известность художнику принес портрет сына. Изображен простоволосый, небрежно одетый ребенок. Голова резко повернута, будто мальчика окликнули. Это придает композиции элемент случайности, делает образ более живым и непосредственным. Солнечный свет пронизывает работу, проникает сквозь мочку уха, делая ее почти прозрачной, золотит волосы на голове - портрет словно излучает тепло. Здесь проявился колористический дар Тропинина: переливы золотисто-охристых, розоватых, коричневатых тонов, сплетение света и тени, свободная, обобщенная живопись. Такое решение подчеркивает чистоту, обаяние и «детскость» модели.

Передавать простоту и непринужденность людей художнику помогает выбор их одежды. Многие герои изображены в домашнем халате (позднее появился и относящийся к мастеру термин «халатный портрет»). Выбирая подчеркнута домашнюю одежду, художник стремится показать человека безыскусственно, когда он дома и ничем не стеснен, когда не позирует и не хочет казаться лучше или красивей, чем есть. В какой-то мере спокойное и естественное состояние соответствует независимому образу мыслей героев. Такой «неофициальный» портрет должен был появиться именно в Москве, подальше от сановного Петербурга. Это портреты П. Булахова, К. Равича, Н. Майкова, А. Пушкина и многие дру-

гие. К «халатным портретам» следует отнести и находящийся в Новосибирской картинной галерее портрет князя А.Долгорукого.

Герои Тропинина дружелюбно и приветливо глядят на зрителя. Портрет Булахова - один из интереснейших у художника. Лицо с мягким спокойным выражением, тонкая кисть руки, непринужденно положенная на спинку стула - беспечный и добрый человек. Живопись портрета свободная и раскованная, богатая множеством оттенков розового, зеленого, светло-серого.

Особенно известен портрет Пушкина, который обычно сравнивают с портретом, написанным Кипренским. Тропинин написал Пушкина в 1827 году, когда возвратившийся из михайловской ссылки поэт жил в Москве. Художник не случайно изобразил великого поэта, как и других своих героев, в халате. Небрежность одежды в этом портрете - это и выражение артистизма, и независимости личности. Тропинин показал бытовой, но более реалистический образ Пушкина (в отличие от Кипренского, который подчеркнул «высокое», романтическое начало в поэте). Тропинину (как и Кипренскому) удалось передать сложное душевное состояние гения, который изображен невеселым, поглощенным своими мыслями. Стоит вспомнить: год назад был исполнен приговор над декабристами - пушкинскими друзьями. Тропининский Пушкин внушительен и величав, а его халат подобен торжественной тоге.

Тропинин официально не числился преподавателем Московского училища живописи и ваяния, но часто посещал классы, давал советы ученикам. Важно было и то, что он подавал пример собственным творчеством, постоянным изучением природы. Этот главный принцип его искусства стал основой преподавания в училище. Позднее возникло целое направление в русском искусстве, связанное с серьезным анализом народного характера: вспомним изображение крестьян в работах Перова, Крамского, Репина. А у истоков стоял Тропинин.

Его творчество современники высоко ценили. Особенно популярен он был в Москве. Сейчас в столице есть очень интересный Музей В. А. Тропинина и художников его времени.

Алексей Венецианов и его школа. Алексей Венецианов (1780-1847) сыграл в русской живописи особую роль. Он был первооткрывателем, причем открыл очень многое, до него русскому искусству не известное. Пример - бытовой жанр. Напомним: содержанием произведений бытового

жанра обычно становятся темы повседневного быта или общественной жизни человека. В России до Венецианова бытовой жанр почти не развивался, в отличие от портрета, который был всеми любим и достиг в первой половине XIX века большой высоты.

Венецианов для получения академического звания тоже делал портреты. И его, мелкого служащего без серьезного художественного образования, избрали в академики. Видимо, комиссия не могла не почувствовать большой талант и художественную мощь будущего мастера. Но более важным для Венецианова было не только совершенствование профессионального мастерства, а гражданское созревание. На формирование его эстетических воззрений в начале 1820-х годов оказали влияние взгляды будущих декабристов, с которыми художника часто сводила судьба.

Оставив официальный Петербург, он переехал в приобретенное небольшое имение в Тверской области - Сафонково и стал писать картины из жизни крестьян. И это самое большое открытие Венецианова: он открыл новую для русской живописи тему и нового героя. Ибо до него крестьян изображали мало и с других позиций. А Сафонково вошло в историю русской культуры, как блоковское Шахматово или толстовская Ясная Поляна.

На первой выставке работ Венецианова были представлены необычные для Петербурга работы: «Утро помещицы», «Гумно», «Вот-те и батькин обед!», «Спящий пастушок», «Жница», «Девушка с бураком» и другие. История создания картины «Гумно» характерна для русского художника. Венецианов увидел картину малоизвестного французского художника Гране, изображавшую интерьер монастыря капуцинов. Привыкший учиться самостоятельно на работах других мастеров, Венецианов, изучая эту работу, убедился в большой роли перспективы в живописи и в необходимости смелее ею пользоваться. Но написал он после этого не интерьер православного храма, а гумно: показал крестьян, одетых в лапти, онучи и сарафаны, в разных позах и за разными занятиями, то есть изобразил реальную сцену из крестьянского быта. Венецианов будет и в дальнейшем показывать людей в интерьере - и это одно из открытий художника. «Гумно» - весьма сложная работа по световому решению, автор включил несколько источников света: сбоку, сзади и спереди (для этого в сарае выпилили стену, и открылось все внутреннее помещение).

«Утро помещицы» - тоже сцена в интерьере, изображение барыни, дающей «урок» надень крестьянским девушкам. А в доброй, с мягким юмором написанной картине «Вот-те и батькин обед!» чувствуется сострадание к крестьянским детям.

Шел 1824 год, в России остро стоял крестьянский вопрос, и работы Венецианова сразу вызвали большой интерес и горячие споры. Один из критиков отметил, что они «плениют своей правдой». Другой, напротив, считал, что «модель не пленительна». А «лучше ... писать то, что прекрасно». Как не вспомнить, что позднее композитору Глинке по поводу оперы «Иван Сусанин» прямо заявили: «В театре запахло онучами».

Это было подлинно реалистическое искусство: художник показал русского человека в повседневных делах и заботах, в естественном общении с природой. «На пашне. Весна» и «На жатве. Лето» - в этих картинах празднично одетые работающие в поле крестьянки изображены возвышенно-поэтично. Тема труда здесь сплетается с темой материнства: героини Венецианова - это крестьянские мадонны. Художник сознательно «возносит» красоту души и лиц крестьян, причисляя «низших» к «высшим».

Венецианов подчеркивает спокойную красоту, нравственные ценности народа и чувство собственного достоинства своих героев. Он открыл всем в общем-то знакомый мир унижаемого сословия и показал: крестьянина следует любить и уважать. Заметим, что в работах переданы величие тружеников и поэзия крестьянской жизни, но ничего нет о страдании и угнетении: у художника другие задачи и другое отношение к теме.

Венецианов был и первооткрывателем русского сельского пейзажа, который органически включен во многие работы: действие разворачивается среди природы. Пейзаж Венецианова прост и непритязателен: желтеющая или молодая зеленая трава, тоненькие деревца, черная весенняя земля, тихая речка... Мастеру удалось показать гармонию трудового человека и природы («Спящий пастушок», «Весна», «Лето» и др.).

Итак, у Венецианова впервые в русской живописи появились настоящие крестьяне. В литературу этот образ пришел позднее. В 1863 году Некрасов написал:

Есть женщины в русских селеньях
С спокойною важностью лиц,

С красивою силой в движеньях,
С походкой, со взглядом цариц.

Красавица, миру на диво,
Румяна, стройна, высока,
Во всякой одежде красива,
Ко всякой работе ловка.

Или «Захарка» Венецианова - остроглазый, сноровистый крестьянский паренек. У того же Некрасова в дальнейшем появится полюбившийся всем образ - «мужичок с ноготок».

У художника было особое отношение к детям. Дело не столько в живописи, сколько в его педагогической работе. Венецианов учил искусству способных, но бедных (чаще крестьянских) юношей. Он разработал целую педагогическую систему, основанную, прежде всего, на натурном рисовании, а не на копировании классических образцов. Ученики писали бытовые сценки (часто в интерьере), крестьян - то есть разрабатывали проблемы, близкие самому художнику. Учились у него ремесленники, крестьяне - люди, которым Академия художеств была недоступна. А Венецианов не только учил, но и заботился об учениках: кормил, одевал, советовал. За десять лет существования «школы Венецианова» прошли десятки человек, многие из которых стали крупными художниками.

В одной из первых статей, посвященных творчеству художника, критик назвал его деятельность подвигом. Время подтвердило: оценка справедлива.

Карл Брюллов (1799-1852). В 30-50-е годы XIX века в русской культуре и, соответственно, в изобразительном искусстве происходят существенные изменения (вспомним: это время Белинского, Герцена, Огарева). Многие художники обращались к жизни простого народа, но были и такие, кто остался верен правилу Академии художеств: главное - историческая живопись, а изображать следует великие события прошлого или обращаться к библейским, мифологическим темам. Наиболее талантливые из них изображали людей убедительно и правдиво, передавая их чувства и темперамент. В произведениях этого времени ощущалось и романтическое начало, но этот романтизм был пронизан трагическим мироощущением: на это повлияли подавление декабристского

восстания, казнь декабристов и николаевская реакция. В эти годы начинает развиваться и реалистическая живопись (Федотов).

Самым прославленным художником 30-40-х годов был Карл Брюллов. Он, казалось, легко достигал в живописи драматизма, яркости и индивидуализации характеров, глубины, пластичности форм и колористического богатства. Правда, «легкость» его успехов связана не только с огромным дарованием, но и с тщательной работой над каждым произведением.

Все двенадцать лет, пока Брюллов учился, Совет Академии отмечал его работы как выдающиеся: Карл выделялся среди товарищей редкой одаренностью и с ранних лет слыл гением. В 1822 году, после окончания учебы, он отправился в Италию для совершенствования живописного мастерства. Оплачивало пенсионерство Общество поощрения художников. Именно в Италии художник создал замечательные произведения, принесшие ему мировую славу и восторженную любовь почитателей.

С юности Брюллов увлекался портретом. Он продолжал им заниматься и за границей. Вероятно, это связано с влиянием Кипренского и с общим тяготением искусства XIX века к портретной живописи. Портрет научил его живо и непосредственно изображать людей, передавать их душевный мир, темперамент и пластику. Заказные портреты помогали художнику и материально: он долго жил в Италии, собирая материал для своей главной работы.

Важной для искусства Брюллова была тема общения человека и природы. Он занимался этим еще в Академии, а по приезде в Италию написал несколько произведений, изображающих молодых женщин в саду. Самое важное из них и первый подлинный шедевр художника - «Итальянский полдень», написанный не в мастерской, а на открытом воздухе, что для 20-х годов XIX века было необычным. На картине изображена женщина, любующаяся гроздью винограда. Женщина не очень юная и не обладает классическими пропорциями, но от нее как бы исходит (брызжет!) жизненная сила, а ее зрелая красота под стать сочной спелости плодов.

Работа была новаторской и критикам в Петербурге не понравилась: они заявили, что модель имеет «соразмерности» не столь «изящные», сколь «приятные», далекие от классических идеалов. А уверенный в своей правоте Брюллов отвечал, что важнее другое: формы «простой

натуры, которая нам чаще встречается и нередко даже более нравится, чем строгая красота статуй».

После нелестного приема «Полдня» художник разрывает всякие отношения с Обществом поощрения художников и зарабатывает на жизнь портретами. А главной его работой стал «Последний день Помпеи» - ключевое произведение в истории искусства.

Замысел картины созрел несколько лет, написана она быстро - на одном порыве вдохновения. В 1827 году художник посетил частично извлеченные тогда из праха развалины античного города Помпеи, погибшего в 79 году н. э. при извержении Везувия. Художник изобразил сцену извержения вулкана и людей, которые в момент смертельной опасности сохраняют благородные качества. Появление этой картины современники связывали с революционными событиями в Европе и разгромом восстания декабристов в Петербурге.

Брюллов документально точно воспроизводит город с конкретными памятниками. К этому времени археологические исследования позволили это сделать. Изучал художник и воспоминания свидетелей катастрофы. Брюллов стал уже достаточно зрелым мастером и сумел написать сложную многофигурную композицию.

В картине нет главного героя. Она посвящена судьбе города, а шире - всего человечества в ответственные моменты его истории. Художник изобразил момент, когда бегущие люди на миг остановлены громом и блеском огромной молнии. Но перед лицом смерти обнажается суть человеческой души: сыновья несут старика-отца, мать укрывает детей, а жалкий корыстолюбец подбирает потерянные кем-то драгоценности. Центральный образ - упавшая с колесницы погибшая прекрасная женщина. Она неподвижна и поэтому контрастирует с бегущими. Художнику удалось передать чувства и поведение людей перед лицом гибели - это важнейшая тема картины.

Вторая тема - гибель, разрушение - в тревожном, черно-красном колорите, шатающихся статуях, безжизненных телах погибших. Но все, живые и мертвые, столь прекрасны, что красота оказывается в картине важнее гибели и страданий.

Полотно, оконченное в 1833 году, было восторженно принято в Италии и Франции. А в России художника ждал настоящий триумф. Впервые произведение искусства вызвало такие отклики и интерес. Появились статьи и брошюры о картине (одну из лучших статей написал

Гоголь). Герцен, Пушкин, Лермонтов, Белинский - все высоко оценили работу. В Академии художеств прошло неслыханное доселе празднование: с маршами, кантатой, речами и торжественным обедом. Академия величала своего воспитанника, свою гордость и славу. Брюллова провозгласили первым художником России и назначили профессором, однако после этой работы художник не создал значительных исторических полотен.

Много и успешно мастер работал в портрете. Люди стремились заказать портрет «великому Карлу» не только потому, что он был знаменитым - ему удавалось передавать все многообразие характеров портретируемых. Герои Брюллова красивы и всегда интересны.

Есть у художника портреты-картины с определенным сюжетом, и композиция таких (чаще парадных) портретов сложна и разнообразна. Наиболее известные - «Всадница» и «Ю. П. Самойлова с воспитанницей Амацилией». В портрете Самойловой (она была большим другом художника) подчеркнуты не только горделивая осанка, красота и величие модели, но и ее особая роль в мире лжи и вечной игры: сняв маску, героиня покидает маскарад, желая оставаться собой. В работе все великолепно: героиня, костюмы, зал. Особенно красив пурпурный занавес, спадающий тяжелой массой. Красный - любимый цвет Брюллова. В портретах тех, кто дорог художнику, часто встречается красное.

В поздние годы мастер пишет интимные портреты, в которых главное - психологическая выразительность, передача душевного мира героев. Уменьшаются размеры холста, исчезают детали: только лицо и руки говорят о людях. И сами герои другие - писатели, ученые: Кукольник, Струговщиков, Крылов, Ланчи. Лучшая работа этого ряда - «Автопортрет» 1848 года. Это портрет-размышление о времени и судьбе человека. Брюллов изобразил себя после тяжелой болезни, усталым и разочарованным. Но все в картине выражает напряженную работу мысли. Портрет написан блестяще. Особенно хороша тонкая бледная рука с синевой вспухших вен - рука художника. В работе нет прежней яркости цвета, но есть богатство его оттенков. Это один из лучших автопортретов в мировой живописи.

Брюллову довелось испытать огромную прижизненную славу. Когда он умер в 1852 году в Риме, почитатели на руках пронесли гроб с его телом на кладбище за городом.

Александр Иванов (1806 - 1858). Творчество и судьба Александра Иванова - особая страница в истории русского искусства. Он был младшим современником Брюллова, одновременно с ним учился в Академии художеств, также был сыном художника и пенсионером Общества поощрения художников, также писал свою главную картину. Так много общего - и такие разные судьбы! Брюллову все давалось легко, Иванову - трудно, Брюллов был прославлен, любим публикой и богат, а Иванов ... Но именно творчество и взгляды Иванова на роль художника в обществе и на искусство оказали огромное влияние на все последующее развитие русского искусства и русской художественной мысли.

Во время обучения в Академии Иванов выполнял столь профессионально сделанные работы, что преподаватели и учащиеся сомневались: не помогает ли ему отец, профессор Академии? Юному художнику пришлось держать экзамен «на самостоятельность», доказывая свое мастерство. В блестяще сделанной дипломной работе «Иосиф, толкующий сны в темнице виночерпию и хлебодару» усмотрели намек на казнь декабристов. Может быть поэтому, Иванов мечтал жить вдали от Академии и Петербурга, жить для творчества, не думая о карьере и о деньгах? Так он и прожил свою жизнь: вдали от Родины, полунищий, но внутренне свободный человек, который все время и силы отдал творчеству и своей *главной картине*.

В 1830 году он уезжает на средства Общества поощрения художников в Италию, где прожил почти безвыездно до 1858 года. Но Иванов постоянно думал о Родине и мечтал служить ей своим искусством. В начале итальянской командировки он пишет картину «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой». После этого ищет тему, которая позволила бы создать произведение глубокой нравственно-философской направленности.

Иванов - художник-философ, убежденный в высоком общественном назначении искусства, которое должно соответствовать нравственному созреванию человека и человечества. Особая, пророческая роль в этом принадлежит художнику, который должен это совершенствование приближать.

Иванов увлекался различными религиозными и философскими учениями. Его волновали вопросы религиозно-нравственного характера. Не случайно он обратился к евангельскому рассказу о первом появлении Мессии (Христа) перед народом, который принимает крещение в

реке Иордан. Этот сюжет, до той поры художниками не использовавшийся, совпал с собственными моральными исканиями художника. Он посчитал это главным в Евангелии: народ ожидает не просто исполнения заветных чаяний, возвещенного Иоанном Крестителем, а нравственного перерождения.

Иванов составил план на десять лет и отправил его в Общество поощрения художников. Но руководство Общества предполагало, что командировка продлится три года, и художнику пригрозили лишением пенсионера. Тогда Иванов написал двухфигурную композицию «Явление Христа Марии Магдалине» - своеобразную «репетицию» будущей картины, близкую ей по теме. Работа понравилась, командировку продлили, и художник вновь обращается к «Явлению Христа народу», которое занимает все его мысли и которое он пишет до 1857 года.

Можно ли писать картину более двадцати лет? Наверное, нет. За это время изменится и мир и сам художник. Одну и ту же тему в тридцать и в пятьдесят лет человек трактует по-разному. Менялся и Иванов, менялись его взгляды на религию, на человека. В 1830-е годы он дружил с Гоголем, в 1850-е - испытывал большое влияние Герцена. Поэтому и работа получилась незавершенной и несколько противоречивой. Однако «Явление Христа народу» - одно из самых интересных и глубоких произведений русского искусства.

Художник показал момент первого появления Христа перед людьми, принимающими крещение от Иоанна. Люди жаждут свободы и правды, с такими чувствами и мыслями они принимают священный обряд крещения. На полотне изображен Иоанн Креститель, возвещающий пришествие Христа, апостолы, внимающие Христу, фарисеи, желающие обличить Крестителя, толпа, в которой верующие и сомневающиеся, жаждущие и отчаявшиеся. Множество персонажей показано Ивановым с глубокой психологической разработкой: каждый из них предстает носителем определенной судьбы, и можно составить подробный рассказ о духовном перевороте в жизни каждого героя. «Дрожание», «богатый старик», «раб», «выходящие из воды» - вот люди, к которым нисходит Христос, неся в себе высшую правду.

Сцена «явления» изображена столь убедительно, что кажется происходящей на глазах у зрителя. Центр композиции - фигура Крестителя и его руки, простертые к Христу. Дальний и средний планы картины - это пейзаж - решены с полным ощущением глубины пространства.

Иванов много занимался пейзажем, не придавая ему самостоятельного значения, а подчиняя его «Явлению». Событие происходило (если следовать библейскому тексту) у реки, на открытом воздухе — значит, надо показать и реку, и деревья, и воздух как можно убедительнее. Было сделано много этюдов, и именно в пейзаже Иванов достиг огромных успехов в изображении пространства, воды, неба, деревьев, движения света и тени. Он был едва ли не первым в мире художником, который писал природу на открытом воздухе, передавая свето-воздушную среду и ее влияние на цвет предмета. Французские художники (барбизонцы и импрессионисты), которые считаются зачинателями пленэрной живописи, обратились к этим проблемам позднее.

Библейская тема не оставляла художника никогда. В последнее десятилетие своей жизни Иванов сделал так называемые «Библейские эскизы», мечтая в будущем создать по этим эскизам росписи на стенах специально выстроенного для этого здания. Но главным для художника было «Явление Мессии» - огромное полотно, которое два с лишним десятилетия стояло в его мастерской. Бывало он годами не прикасался к нему, а возвращаясь, вносил изменения. Что получилось?

Иванов, взяв за основу библейский сюжет, создал историческое полотно о страданиях и надеждах народа, о зарождении христианства как о событии, которое должно изменить мир. Художника волнует социальное и имущественное положение людей: на его картине бедные и богатые, раб и господин. И герой его картины - народ, который и есть истинный творец истории. И в этом смысле работа Иванова - первая русская историческая картина: до того героем картин русских художников был или отдельный человек или толпа. А самое важное в «Явлении» - вера людей в справедливую и счастливую жизнь.

Иванов возвратился в Петербург в 1858 году. Он привез все, что успел сделать за двадцать восемь лет отсутствия - за всю свою творческую жизнь. А главное - картину. Она была выставлена в Академии художеств и успеха у публики не имела. Иванов умер через месяц после возвращения на Родину. Слава великого художника пришла к нему через много лет.

Павел Федотов (1815 - 1852). Жизнь Павла Федотова коротка и трагична. Ему была уготована судьба офицера: кадетский корпус, с восемнадцати лет офицерская служба в Петербурге. Но талант и душа художника изменили судьбу: Федотов много рисует с натуры (особен-

но ему удаются сценки армейской жизни) и в 1843 году выходит в отставку. Он напряженно работает, порой сутками не выходит из мастерской: ему, который учился живописи и рисунку урывками, по вечерам, необходимо в короткий срок овладеть высоким профессионализмом. И он сумел, не получив академического образования, достичь настоящего мастерства: его работы получили одобрение Крылова, Стасова и самого великого Брюллова, перед которым художник благоговел. Но Брюллов обратил внимание не только и не столько на мастерство Федотова: он понял, что молодой художник идет иным путем, осваивает новые темы. Федотов был зачинателем нового направления русской живописи - критического реализма.

Основным учителем для Федотова была, как он считал, сама жизнь. «Моего труда в мастерских немного... Главная моя работа на улицах и в чужих домах. Я учусь жизнью, я тружусь, глядя в оба глаза. Мои сюжеты рассыпаны по всему городу, и я сам должен их разыскивать».

Художник увлекался сложными сюжетами, представляющими картины быта и нравов людей разных слоев. Таковы его рисунки сепией: «Передняя частного пристава накануне большого праздника», «Модный магазин», «Кончина Фидельки», «Следствие кончины Фидельки» и другие. Федотов детально разрабатывал обстановку помещения, все шкафы-сундуки-безделушки, но особенно важны персонажи. Они изображены сатирически или с горькой иронией, а мир на графических листах художника суетный, тяжелый и неприятный.

Федотов, по выражению Белинского, обладал «верным взглядом на жизнь», но его работы не столько бытописание, сколько сатира и критика нравов. Это было новым словом в русском изобразительном искусстве, а в литературе художник близок писателям-современникам: Гоголю, Крылову, Островскому. Сатирическая направленность характерна и для живописных работ художника.

«Свежий кавалер». В неприбранной комнате в величественной, «античной» позе стоит молодой чиновник с глупым, невыразительным лицом. На рваный грязный халат он нацепил первый орденский крестик. Это не просто изображение фанфарона и ничтожного человека - это сатира на систему ценностей человеческой жизни, на мир, в котором хорошо и уютно только таким людям. Сатира в графике - явление обычное, сатира в живописи - только у Федотова.

Художнике огромным мастерством описывает детали: каждый предмет изображен подробно, выразительно, каждый хочется потрогать, каждый говорит о герое и его мире. Разбитые бутылки, колбаса, нарезанная на газете (название газеты можно прочесть), засаленный халат... Внимание к деталям характерно для всего творчества Федотова, но особенно для этой, первой крупной работы в живописи.

Следующее значительное произведение мастера - «Разборчивая невеста». Вновь показан мир лицемерия, когда героини пытаются показной «романтичностью» прикрыть брак по расчету. Вновь героини Федотова неприятны и ничтожны, и вновь блестяще написана каждая деталь картины.

Сатирическая линия в творчестве художника завершается «Завтраком аристократа». Обедневший герой скрывает нищету, демонстрируя несуществующее богатство: оставшиеся от предков вещи, этикетку «Устрицы» (кто и когда их съел?). Жалкое и удивительно современное зрелище...

В знаменитом «Сватовстве майора» Федотов довел до совершенства те средства образного выражения, которые применял раньше. В этом произведении сатирическое начало соединяется с ощущением гармонии быта. Федотов-режиссер и рассказчик - вводит зрителя в атмосферу купеческого дома совершенно естественно: не возникает ощущения, что сцена «построена», кажется, что мы ее «подглядели». Семья купца изображена в темной комнате со скромной обстановкой: они богаты, но к роскоши не привыкли. Однако на наряд и драгоценности для дочери купец не поскупился: бальное платье и дорогие украшения не соответствуют комнате и ситуации, да и носить их купеческая дочь не умеет. Она жеманно изогнулась, якобы готовясь убежать (но, не убегая), а мать грубо ухватила ее за подол. Все в комнате готово к встрече знатного жениха - обедневшего дворянина, который браво подкручивает усы перед дверью. Через несколько секунд он войдет - и все в комнате изменится. А через некоторое время майор разбогатеет, а семья выйдет «из грязи в князи». «Сватовство майора» - это и сатира на брак по расчету, и глубокая характеристика людей 40-50-х годов XIX века.

Начало 50-х годов - новый (и последний) период творчества художника. Ирония и юмор сменяются трагическими оттенками. Образы приобретают автобиографический характер, исчезает свойственное раннему Федотову повествование, рассказ о событии. Пример - «Вдовушка».

На картине изображена молодая женщина с покорно склоненной головой и безвольно опущенной рукой. Поза, одежда и сам трогательный образ героини помогают понять содержание работы - трагическое положение женщины, оставшейся без средств. Мастерски изображенные предметы подчеркивают идею картины: все вещи отобраны за долги и отмечены сургучными печатями. У женщины не осталось ничего, кроме иконы, портрета мужа (автопортрет Федотова) и нескольких незначительных вещей. Горечь потери и трагизм положения героини усиливаются тем, что она ждет ребенка. Образ женщины светлый и чистый, каких федотовская кисть доселе не знала.

Трагедии маленького человека, лишнего в этом мире, посвящена картина «Анкор, еще Анкор!». Бедный офицер живет на квартире где-то в захолустье. Беден его быт, и печален его досуг: босой и неряшливо одетый, он заставляет пуделя прыгать через чубук. Безрадостное и бессмысленное занятие: герой убивает время. Резкая светотень преобразила обстановку избы: предметы кажутся почти страшными, и страшной кажется жизнь человека в этом мире. Изменился и живописный язык: нет описательности, перечисления деталей, а есть глубокий живописный образ.

Федотов стремился отразить обыденную жизнь, смешную или трагическую. Трагически закончилась и жизнь самого мастера: он умер в больнице для душевнобольных в 37 лет. Его влияние на развитие русской жанровой живописи огромно: художники второй половины XIX века (Репин, Маковский, Перов) опирались на федотовскую традицию глубокого, правдивого, критического отражения окружающей жизни.

Василий Перов (1834 - 1882). Во второй половине XIX века в русской живописи появляются новые тенденции, связанные с общими изменениями в жизни страны. Эти тенденции можно наблюдать и в русской литературе: работы художников 60-х годов близки произведениям Некрасова, Островского, Достоевского, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Толстого. Для писателей и художников этого времени характерна новая система виденья мира, основу которой заложил Чернышевский в своих критических произведениях. Он считал, что литература и искусство должны быть «учебником жизни». Художники, которые этим руководствовались, стремились правдиво изображать жизнь народа. Теперь передовой художник - это защитник угнетенных, учитель, обличитель

зла, он бичует власть имущих, показывает страдания и унижения маленького человека.

Одним из наиболее выдающихся художников, обратившихся к теме народа, был Василий Перов. Он показал бедственное положение угнетенных, их унижение и нищету. Перов правдиво изображает типы и характеры людей, точно передает их психологическое состояние и подробно разрабатывает сюжет. Поэтому многие его картины похожи на живописный рассказ - их легко понять и пересказать. Маленький человек, угнетенный, страдающий, живущий в беспросветной нищете, - главный герой Перова. Иногда это ребенок, которому выдержать тяготы жизни труднее («Савояр», «Тройка», «Проводы покойника»).

Много работ художник посвятил обличению церкви: не религии, но церкви и духовенства. Это стало темой и первого крупного произведения нового направления - картины «Сельских крестный ход на Пасху» (1861), в которой беспощадно и сурово показана убогая русская деревня с ее пьянством и нищетой. Тоскливый пейзаж, хмурое небо, лужи, грязь - неприглядна природа и столь же неприглядны люди. Все герои картины изображены сатирически, все детали подчеркивают безобразную и бездуховную жизнь. Обличительная сила «Крестного хода» была сразу замечена: картину сняли с выставки и запретили воспроизводить в печати.

Неприглядная правда жизни была неприятна людям, пришедшим полюбоваться «прекрасном» искусством. Но художник продолжал изображать сцены, мимо которых другие проходили, отвернувшись. В «Чаепитии в Мытищах» он противопоставил сатирически изображенному толстому монаху нищего солдата-инвалида. И в этой картине обличается бездушие, бесправие, нужда.

Позднее Перов пишет работы, в которых нет сатиры, - они, скорее, драматичны, в них глубоко передана трагедия человека и народа. В «Проводах покойника» (1865) особенно удачен образ вдовы - символ русской женщины, терпеливой и несчастной. Художник не показывает ее лица, только силуэтом склоненной фигуры он сумел передать человеческое горе. Колорит картины, построенный на сочетании серых и желто-коричневых тонов, вызывает ощущение холода и тоски. Эта работа перекликается с поэмой Н. Некрасова «Мороз, Красный нос».

Близка некрасовской музе и знаменитая «Тройка. Ученики-мастеровые везут воду» (1866). Вновь безрадостный зимний пейзаж, серо-коричневый колорит - художник всеми способами показывает тяжелую жизнь маленьких героев и вызывает сострадание у зрителя.

Маленький человек в центре внимания и других полотен Перова: «Приезд гувернантки в купеческий дом» (1866), «Утопленница» (1867), «Последний кабац у заставы» (1868). В последнем произведении - одном из лучших у художника - описание, рассказ не играют прежней роли, мало действующих лиц и деталей. Эту картину, в отличие от ранних полотен, пересказать трудно или даже невозможно: нет действия. Но весь живописный строй произведения очень выразителен: цветом, контрастным сопоставлением темных силуэтов домов и холодной желтой полосы заката, самой свободной манерой письма художник сумел создать атмосферу одиночества, безнадежного отчаяния и тревоги.

Итак, Перов внес новое содержание в бытовую картину и первым показал тяжелую жизнь народа. Он во многом близок Федотову: Стасов писал, что он «поднял выпавшую из рук Федотова кисть», но у Федотова - юмор, а у Перова - гневный сарказм. Художник прошел путь от сатиры - к драме, от подробного рассказа - к глубокому обобщению.

В позднем творчестве он создает портреты, в которых глубоко раскрывает духовный мир современников. Особенно интересны портреты писателей и художников: Ф. М. Достоевского, А. Н. Островского, В. И. Даля и других. Герои показаны убедительно, с острым пониманием их характера, психологии - «как живые». Особенно интересен портрет Достоевского, который И. Крамской (сам великий портретист) назвал одним из лучших портретов русской школы. Выше уже отмечалось, что в те годы литература и живопись решали одни и те же задачи: не случайно многие живописные произведения вызывают литературные ассоциации. Кому, как не художнику-демократу, понять и показать трагический образ Достоевского: мыслителя, интеллигента, человека мучительных раздумий и высокой духовности?

Перов был одним из самых авторитетных преподавателей Московского училища живописи, ваяния и зодчества, одним из самых уважаемых членов Товарищества передвижных художественных выставок, но главное - он был истинной душой нового направления в живописи - критического.

Иван Крамской (1837 - 1887) принадлежит одно из первых мест в русской живописи и вообще в русской культуре второй половины XIX века. Он был выдающимся художником, педагогом, общественным деятелем и теоретиком искусства, с типичной для художника этого времени судьбой: он сделал себя сам, как Перов, Репин, Суриков и многие другие. После четырехклассного уездного училища в Острогжске работал ретушером у фотографа - и стал одним из образованнейших людей России.

Принципиальность, энергия и сильный характер подвигли его на поступок, для той поры невиданно смелый. В 1863 году, незадолго до окончания Академии художеств, он во главе тринадцати лучших учеников демонстративно покидает Академию: они отказались выполнять дипломную работу на заданную тему и потребовали право свободного выбора темы диплома. Академия не позволила - и лучшие ученики ее покинули: это был так называемый «Бунт четырнадцати». Крамской, который во время учебы получал Малые золотые медали, имел все основания рассчитывать на Большую золотую медаль и пенсионерство за границей, отказался от академического диплома и, следовательно, вообще от официального признания его художником. Он организовал так называемую Артель художников, взаимоотношения членов Артели немного напоминали коммуну. Он преподавал в Рисовальной школе, много занимался просветительской работой (его эстетические взгляды и статьи об искусстве заслуживают отдельного рассмотрения). Главным для него был реализм - правдивое и глубокое изображение жизни, и прежде всего человека.

Крамской, как и положено художнику, окончившему исторический класс Академии, всю жизнь стремился к созданию работ на библейские темы, но по характеру дарования он был портретистом. Самое лучшее в его наследии - портреты и работы, которые к портретам очень близки. Такой была картина «Христос в пустыне»: с одной стороны, библейский сюжет, а с другой ... Вот что пишет о ней сам художник: «... это не Христос. То есть я не знаю, кто это. Это есть выражение моих личных мыслей». Таким образом, библия послужила только предлогом для выражения современных художнику идей. С именем Христа он связывал представление о личности высокого духовного склада, жертвующей собой ради торжества добра.

На картине изображен одинокий сосредоточенный человек, мучительно размышляющий о судьбе человечества. Мотив безграничного и немого простора пустыни подчеркивает одиночество Христа. Скорбное выражение лица, поникшие плечи, руки со сплетенными пальцами и сжатыми ладонями - все говорит о внутреннем напряжении. Христа Крамского логично соотнести с русским интеллигентом-народником: в истолковании темы мало религиозного начала.

Самая сильная сторона творчества художника - портрет. В 60-70-е годы портретисты часто писали интеллигентов: это были властители дум, цвет нации. Само значение портрета определялось ролью изображенного лица как служителя делу народа. В эти годы сложился в русском искусстве особый тип портрета, строгий и лаконичный: писатель, художник, ученый или общественный деятель изображались на нейтральном фоне по пояс или погрудно. Детали, обстановка не показаны: только человек и самое главное - лицо. Такие портреты писали Перов, Репин, но более всех - Крамской. Многие из известных людей вошли в наше сознание именно в том облике, в котором он их запечатлел. Главное в его портретах - психологическая насыщенность образа.

Один из первых - портрет Льва Толстого. В облике писателя подчеркнуты демократизм, огромная жизненная мощь, спокойная и уверенная работа мысли. Высокий лоб, глубоко посаженные глаза, взгляд, направленный прямо на зрителя - все характеризует человека могучего интеллекта и сильной воли.

Глубоким психологом выступает художник в портрете М. Е. Салтыкова-Щедрина: суровая сосредоточенность и напряжение духовных сил пронизывают весь облик писателя. Сложный, противоречивый образ великого сатирика возникает из соотношений спокойной позы, статичной величавой фигуры и лица, полного гнева и скорби.

По заказу П. М. Третьякова Крамской создал целую галерею портретов современников: Д. В. Григоровича, А. Д. Литовченко, И. И. Шишкина, самого Третьякова, Н. А. Некрасова. Общение с Некрасовым вызвало у художника желание написать и другую работу: «Некрасов в период «Последних песен». Поэт был неизлечимо болен и знал о скорой кончине, поэтому и сборник стихов, над которым тогда работал, назвал «Последние песни». С натуры художник написал только лицо. Крамской создал композицию, на которой воспроизводимый интерьер, несмотря на его бытовой характер, помогал передать ха-

ракти и творчество поэта. Эта работа выходит за пределы портретного жанра и становится произведением о жизни героя: так много в ней «говорящих» деталей (тома «Современника», бумага, бюст Белинского, портрет Добролюбова).

В последний период творчества Крамской написал ряд картин, которые можно назвать «обобщенными портретами». Он показывает не только человека, но и среду, мир, его окружающий, - это позволило взглянуть на героев иначе, их образы приобрели более глубокий смысл.

Романтическая «Лунная ночь» не очень удачное произведение. Более глубокий, противоречивый и психологически сложный образ женщины создан в «Неизвестной». Здесь нет открытого обличения, откровенного противопоставления добра и зла: внешняя красота, чувство собственного достоинства, затаенная грусть, высокомерие - все это придает образу интригующий смысл и лишает его четкости, делает неясным содержание. Отсюда некая загадка произведения, ибо обаяние героини позволяет трактовать образ по-разному, например, как конфликт личности с обществом (однако в 80-е годы XIX века положение героини сомнений не вызывало, ее и называли «кокотка в коляске»).

Замысел картины «Неутешное горе» возник у художника под впечатлением смерти двух его сыновей, а само произведение посвящено живому человеку, сильному духом, ищущему опору в самом себе, - матери. Крамской вновь выступает мастером психологической характеристики. Трагедия женщины, потерявшей детей, показана убедительно и просто, без заломленных рук и театральных рыданий.

Крамской работал всю жизнь, до последнего часа, и умер, как истинный художник: с кистью в руке во время создания очередного портрета, не дожив двух месяцев до пятидесяти лет.

Николай Ге (1831 - 1894) был одним из организаторов Товарищества передвижных художественных выставок. Но в отличие от большинства передвижников он не писал сцен крестьянского быта и вообще не обращался в искусстве к современной жизни. Он считал, что высокие идеалы не могут быть выражены в современной теме. Ге был художником-философом: его привлекали темы высокого морального звучания, и прежде всего евангельская история, которая стала для него главным предметом искусства. Исторические работы Ге - это не только неожиданное и глубокое толкование эпизода жизни Христа,

но и размышление о судьбах человечества, о добре и зле, о борьбе старого и нового.

Его искусство носит драматический характер, а каждая картина построена на конфликте: Христос - Иуда, Петр - Алексей, Христос - Понтий Пилат. Работы Ге романтичны и эмоциональны. Его не всегда понимали и часто не одобряли даже коллеги-художники. Но такова судьба многих талантливых людей.

Безусловным триумфом была первая крупная работа художника - «Тайная вечеря», построенная на конфликте Христа и Иуды. Драматизм ситуации подчеркнут динамичной композицией (ложе, стол, комната - все показано «углом»), освещением (светильники освещают фигуры снизу, отбрасывая гигантские тени на стены): свет словно преобразует убогую хижину с бедной утварью и обстановкой и придает картине таинственный смысл.

Особенно удалась художнику фигура Иуды, высокая и зловещая. В его опущенной голове со сверкающим в тени глазом чувствуется упрямая, непоколебимая решительность, нечто значительное (критик Стасов назвал образ Иуды «титаническим»). Его сопротивление Христу кажется столкновением характеров и мировоззрений. Ге вложил в образ Иуды более глубокий смысл, чем художники, которые обращались к этому сюжету ранее.

Интересен образ Христа: его лицо с опущенными глазами, сдвинутыми бровями и тенями на лбу полно волнения и гнева, а поза спокойна. От этого жест его руки, поддерживающей голову, кажется напряженным, почти судорожным, а сам образ приобретает особую сложность и глубину. Картина произвела огромное впечатление. Весь Петербург устремился на выставку в Академию художеств. Появилось много статей и рецензий, такой успех был только у «Последнего дня Помпеи» Брюллова.

В 1871 году Ге написал картину из русской истории: «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе». Тогда вся культурная Россия интересовалась личностью Петра: близилось 200-летие со дня его рождения. Картина - не только изображение эпизода русской истории и столкновение противоположных характеров, это исторический конфликт старого и нового. Так глубоко историю России до Ге не показывал ни один художник.

Обстановка комнаты, написанная с натуры, изображена затемнение, что позволило художнику, показывая сцену абсолютно достоверно, не отвлекать внимания зрителя от главного действия: иначе зритель увлекся бы разглядыванием, например, великолепно написанных дубовых панелей с голландскими пейзажами. Замечательна выразительная и спокойная поза Петра: царь отвернулся от сына всем корпусом, и только взгляд - на Алексея. Внутренняя борьба окончена, и Петр, как бы со стороны, пытливо и пристально смотрит на жалкую фигуру сына, но во взгляде еще есть надежда на его раскаяние. А царевич - полная противоположность отцу: неловкая поза, безвольно висят руки, веки опущены, неуклюже сидит одежда - во всем чувствуется бессилие, неуверенность и пассивное сопротивление.

Эта картина, показанная на первой выставке передвижников, имела невиданный успех. Были у художника и другие работы на темы русской истории, но менее удачные. Историческая живопись не удовлетворяла Ге: он тяготел к работам философского плана на библейские темы, в которых бы раскрывались моральные проблемы. Но все его последующие работы не имели успеха у зрителей.

В 70-е годы Ге переживает душевный кризис. Он покидает Петербург, живет на хуторе на Украине, сближается с крестьянами и сам работает по-крестьянски, а живописью почти не занимается. В этом своеобразном бегстве от жизни он хотел обрести покой и свободу. В эти годы он близок с Толстым: это и личная дружба, и следование нравственно-философскому учению писателя. Толстовские идеи и поиски любви и согласия вновь приводят художника к живописи и к религиозным сюжетам. Но поздние работы отличаются от ранних. В конце 80-х - начале 90-х годов - новый подъем творчества художника. Он создает картины о страданиях Христа, и эти страдания истолкованы как чисто человеческие. Работы эмоциональные, напряженные, живописный язык экспрессивен и заострен, что усиливает трагическое начало произведений.

«Христос и Никодим» - это вновь столкновение двух характеров и мировоззрений. Проникнутый страстной убежденностью Христос и сомневающийся Никодим противопоставлены даже композиционно. Два профиля повернуты друг к другу: Христос, с всколоченными волосами и сверкающим в темноте глазом, - и спокойный, величавый Никодим. Теперь Ге пишет «кровью сердца»: он показывает страдания, и его работы направлены на моральное совершенствование людей.

Одна из лучших картин художника - «Что есть истина?». Перед Пилатом, римским правителем Иудеи, стоит Христос в разорванном хитоне со связанными за спиной руками. Глаза, смотрящие мимо Пилата, полны угрюмой сосредоточенности. Ге блестяще показал Христа-страдальца, но не показал его духовную красоту и внутреннюю победу, поэтому картина вызвала споры и отрицательную оценку некоторых критиков. Главное достоинство работы - образ Пилата. Его массивная, закутанная в широкую тогу фигура поставлена в картине так, что на нее падают и прямые солнечные лучи, и их сияющие отсветы от мраморных стен. Движение его свободно, он занимает большую часть картины. Удачно выбран момент, позволивший создать глубокую, психологически разработанную сцену: Пилат с усмешкой спрашивает Христа: «Что есть истина?»

В последние годы жизни Ге пишет картины, посвященные теме распятия. Наиболее интересная из них - «Голгофа». На полотне, написанном широкими мазками, изображен Христос перед казнью рядом с разбойниками, раскаявшимся и нераскаявшимся (их казнили вместе с Иисусом). Не все удачно в работе: слишком много внимания уделено изображению предсмертной боли и отчаяния, слишком физиологично изображен нераскаявшийся разбойник с расширенными от ужаса глазами. Не все фигуры достаточно выписаны, и фон лишь намечен, но, несмотря на это и некоторую незаконченность, картина производит сильное впечатление.

Ге всю жизнь писал портреты, в каждом из которых воплощал свою любовь к человеку и восхищение яркой личностью. Все его герои красивы, и красота их - в духовном богатстве. Один из первых - портрет Герцена, друга художника. Особенно поражает взгляд писателя, в котором и ум философа, и следы горечи, желчи, пережитого страдания.

Прекрасен портрет Л. Н. Толстого, изображенного за столом во время работы над статьей «В чем моя вера». В лице большое напряжение мысли и спокойная уверенность в своей правоте. В живописном отношении портрет очень интересен: Ге пользуется солнечным светом, но не прямым, а рассеянным, его серебристые лучи отражаются от бумаги и освещают лицо. Благодаря солнечному свету, в портрете передана радостная и спокойная атмосфера быта и труда писателя. Ге преклонялся перед Толстым, но он и сам был глубоким философом, который постоянно размышлял, учился, пытливо вглядывался в мир - он всегда искал истину.

Жанровая живопись передвижников. 70-е - 80-е годы. В русской живописи XVIII - первой половины XIX века бытовой жанр не был достаточно развит. Первым, кто глубоко показал в своих живописных и графических работах современную жизнь, был Федотов. Его произведения были не просто рассказами о жизни, которую он наблюдал, а насмешкой над ней и суровым обличением ее пороков. Творчество Перова и других художников 60-х годов также было скорее обличением.

В 70-80-е годы XIX века в русской живописи особенно популярен был бытовой жанр. Самые острые вопросы современности художники решали в картине на современную тему, показывая жизнь народа, и прежде всего - крестьян. Жанровая картина этих лет стала не только обличением бедности и унижения, но и рассказом о нерастроченной силе и судьбе народа. Отсюда идет многозначность и сложность подобных картин. В них часто встречаются положительные герои, которыми художник откровенно любит. Появились так называемые «хоровые» композиции, в которых нет главного героя, вернее, есть - народ. Темы стали разнообразнее, героями часто выступали представители разных слоев: рабочие, разночинцы, интеллигенция. Впервые в русской живописи появился образ революционера. Таким образом, бытовая картина художников-передвижников широко охватывала жизнь России.

Главной темой стала жизнь крестьян, которых показывали едва ли не все художники-жанристы. Особое место в этом ряду занимает **Василий Максимов** (1844 - 1911). Он сам из крестьян, знал не понаслышке их жизнь, обычаи, верования. На многих работах художника изображены сцены крестьянской жизни: «Бабушкины сказки», «Больной муж», «Слепой хозяин» и многие другие.

Этапной для Максимова стала картина «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу». Изображено событие для деревни значительное: своего рода театральное действие, когда вспоминаются свадебные песни и ритуалы, достаются из сундуков старинные праздничные наряды. Сцена свадьбы показана достоверно и подробно: каждый изображенный по-своему реагирует на приход колдуна (этот приход вносит в картину драматический подтекст). Драматизм ситуации подчеркивается и световым решением: источник света заслонен фигурами, которые из-за этого воспринимаются темными, почти зловещими. Герои изображены живо и естественно: кто смотрит с любопытством, кто со страхом. Особенно

очаровательна невеста, нежная и доверчивая. Великолепно, со знанием дела изображены многочисленные детали: рушники, наряды, утварь.

Максимов любил патриархальный быт крестьянства и понимал всю его сложность. «Семейный раздел» - картина более прозаическая, и даже жестокая: она показывает не только страдания народа, но и его проблемы. Тяжело смотреть на сцену дележа совместно нажитого имущества: Максимов показал сложное психологическое состояние братьев, в душах которых борются и чувство родства, и нежелание обидеть, и собственный интерес. На первом плане художник подробно перечислил деревенское «добро», показывая, как старшая невестка обобрала младшую. Образы старшей («злющей бабы») и младшей невесток контрастно сопоставлены: младшая - это столь любимый Максимовым тип нежной, мягкой, хранящей достоинство русской женщины. Это, пожалуй, самая критическая картина художника.

Вообще Максиму более свойствен лирический подход к теме, не картина-обличение, а картина-размышление. Такой и стала его поздняя работа «Все в прошлом», в которой популярная в те годы в литературе тема оскудения «дворянских гнезд» приобрела новое звучание. Героини картины - старая помещица и ее служанка - противопоставлены друг другу в главном: в отношении к жизни. Барыня вроде бы и не живет, а только вспоминает о прошлом, а крестьянка с ее извечной привычкой к труду не может и посидеть без дела - вяжет. Давно нет крепостного права, но отношения двух женщин глубоко укоренились, и старушка-крестьянка будет до смерти обслуживать старушку-помещицу, хотя и живут они не в старом большом доме (он обветшал), а в крестьянской избе, которую легче содержать.

Для художника *Григория Мясоедова* (1834 - 1911) также главной задачей было бытописание народной жизни, а главной темой - крестьянская. В картине «Земство обедает» он разоблачает лицемерный характер земской реформы: крестьянские депутаты у крыльца управы едят лук с хлебом, а в открытом окне виден официант, готовящий стол для обильного обеда других депутатов - богатых и знатных. Ярко и психологически выразительно трактуются образы крестьян: видно, как им жарко, неловко, как неуместны и непонятны для них эти земские собрания.

Картина «Опахивание» отражает бытующие в деревне верования, страшный и странный языческий обряд. И картина, изображающая опаживание поля беременными женщинами, тоже производит впе-

чатление чего-то страшного. А полотно «Косцы», напротив, радостное, жизнеутверждающее произведение. Яркий солнечный день, голубое небо, золотистая рожь, крепкие фигуры крестьян в ярких рубахах - художник воспекает могучую народную силу и плодородную русскую землю.

Мастером крестьянского жанра был и *Константин Савицкий* (1844 - 1905). Именно у него были «хоровые» композиции, глубоко показывающие и проблемы, и национальное своеобразие, и драматизм жизни русского народа. Уже в первом его крупном полотне «Ремонтные работы на железной дороге» изображены и изнуряющая тяжесть работы, и могучая сила народа, и выразительные образы вчерашних крестьян, вынужденных заниматься непосильным трудом.

В полную силу раскрывается дарование Савицкого как художника народной темы во «Встрече иконы». В выразительно очерченных народных типах чувствуется глубокое понимание психологии простых людей: к «чудотворной» иконе устремились крестьяне с наивной верой, с мольбой и с раздумьем. Сюжет, казалось бы, незначительный, но в нем выражена подлинная драма народной жизни. Важный элемент работы - пейзаж средней русской полосы, среда, в которой живут герои: пасмурный день, воздух, окутывающий все в картине легкой серебристой дымкой.

И, наконец, картина «На войну», звучащая сейчас удивительно современно. В работе представлена сцена прощания с близкими мужчин, отправляющихся на русско-турецкую войну. Каждый из героев этой многофигурной композиции заслуживает отдельного рассмотрения. В целом же работа производит впечатление сутолоки и стихийного возбуждения толпы. Это происходит и за счет разнообразия движений и действий людей (кто пляшет, кто плачет, кто тянется к родному человеку), и за счет беспокойного мелькания ярких пятен одежд. Савицкий сумел показать картину подлинного народного горя.

Крестьянская тема интересовала и других художников: И. Прянишников, В. Маковского, И. Репина. Изображая крестьян, живописцы стремились перейти от сцен бытового характера к обобщающим произведениям, показывающим народную жизнь правдиво, разносторонне и глубоко. Так подходили к изображению народа и русские литераторы 70-80-х годов.

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты, и могучая,
Ты и бессильная,
Матушка-Русь!

(Некрасов).

Николай Ярошенко (1846 - 1898) был связан с народнической интеллигенцией. Его работы не столько о страданиях народа, сколько о людях, которые могут противостоять этим страданиям, мраку и невежеству. Особенно это ощущается в ряде его обобщенных портретов (портретов-типов): «Кочегар», «Заключенный», «Курсистка», «Студент». Каждая из этих картин - собирательный образ людей определенного класса. В наиболее известной из них - «Курсистке» - художник изобразил женщину из среды передовой разночинной молодежи, показал ее очарование, характер и внутреннюю силу.

Единственная картина художника, «напрямую» посвященная страданиям народа, - «Всюду жизнь» (заключенные через решетку кормят голубей). Она также близка к групповому портрету и вызывает ассоциации с иконописью: образ молодой женщины с ребенком ассоциируется с образом богоматери, что делает работу более трогательной и немного сентиментальной.

Художник-бытописатель Владимир Маковский (1846 - 1920) был художником-жанристом, как и Федотов, Перов, Максимов, Мясоедов, Репин и многие другие. Жанровая живопись была весьма популярна во второй половине XIX века. Но жанровые картины Маковского обычно не были обличительными: наиболее интересные его работы - это спокойное, с мягким юмором бытописание. Он внимательно вглядывался в жизнь окружающих, пытался понять их интересы, обращая главное внимание на простого, рядового, «маленького» человека, на его житейские радости и проблемы. Он написал за свою жизнь множество картин, герои которых обычные люди, чаще горожане, чью жизнь он постоянно наблюдал. Перед зрителем проходят чиновники, дворяне, интеллигенты, трудовой люд, обитатели ночлежек, старики, дети, пьяницы - характерные типы города, которых он знал, понимал и по-своему любил.

В картине «Любители соловьев» изображены самые заурядные люди: они пришли к хозяину-птицелову послушать соловья. Слушают с серь-

езными лицами, видимо, пение затронуло в их душах скрытые светлые струны. Душевное состояние каждого персонажа показано очень точно. Все герои наделены комическими черточками, но, как всегда у Маковского, юмор в картине доброжелательный, согретый любовью к людям.

Обычно он не критикует, не обличает, просто показывает сценку, а зритель сам делает вывод о бедности, несправедливости, радостях, горестях, страданиях героев. А герои - «маленькие» люди, часто старики и дети. К ним автор относится особенно тепло.

В картине «Варят варенье» легкий комизм сценки заключен в той важной серьезности, с какой герои предаются своему занятию. Сосредоточенное лицо старика, вынимающего косточки из вишен, жест его рук, типичная для дальнорядного человека поза схвачены весьма живо. По всему видно, что это человек мягкий, покладистый. Лицо старушки важное и властное, движение руки, помешивающей варенье, уверенное: она хорошо знает свое дело и умело руководит и им и мужем. «Варят варенье» можно отнести к особенно удавшимся Маковскому так называемым «маленьким жанрам»: достаточно было изобразить две фигуры, чтобы дать представление об эпохе, проблеме, социальных связях героев. Это своеобразные картины-диалоги, частные эпизоды жизни общества.

Картина «Свидание», как и перовская «Тройка», стала одним из главных произведений русской живописи, посвященных детям. Сюжет ее прост. К сыну, отданному в город в подмастерья, из деревни приехала мать. Она сидит возле босоногого и оборванного мальчика, жадно набросившегося на принесенный ею калач. Они не смотрят друг на друга, но весь облик женщины, ее сосредоточенно-грустное лицо выдают глубокое горестное чувство матери. Образ русской крестьянки правдив и национален. По своему содержанию и задушевному тону картина близка написанному позднее рассказу А. П. Чехова «Ванька».

Изображая рядовые случаи, которые встречались на каждом шагу, художник заставлял зрителя задуматься о жизни, пробуждал сочувствие к участи простых людей, заставлял горевать и радоваться вместе с ними. В картине «На бульваре» сопоставлены две фигуры: подвыпивший, покрасневшийся мастеровой, наигрывающий на гармошке, и скромная молодая деревенская женщина - его жена. Она удручена и подавлена встречей с мужем: рядом сидит совершенно чужой человек, которому нет дела ни до неё, ни до ребенка. Видимо, большой город погубил

деревенского парня. Осенний пейзаж придает лирическую окраску всей сцене и помогает точнее и глубже передать состояние героев.

Развивая тему жизни городских низов, Маковский пишет картину «Не пущу!». О ней замечательно написал критик В. Стасов: «Когда взглянешь первый раз в лицо этой истерзанной женщины, бледной, изможденной, в это лицо, где нарисована ее мучительная история долгих ужасных годов, когда увидишь в этих глазах, какие там стоят слезы, какие рыдания сжимают горло в ту минуту, как она заслонила руками двери кабака и не пускает туда своего седого и пьяного, злого, холодного мужа, человека, готового, кажется, тотчас схватить ее за горло и задавить, чтобы она не мешала ему идти и тотчас пропить те штаны, которые он только что стащил из дома, а теперь судорожно сжимает в руке, в сердце станет холодно и страшно...».

Трогательна и лирична картина «Объяснение», в которой Маковский достигает большой глубины и тонкости психологического анализа. Пожалуй, никогда художники не показывали так живо и непосредственно сцену объяснения или размолвки молодых людей, когда каждое слово кажется трудным и мучительным: ведь оно может круто изменить судьбу и девушки и юноши... Художник блестяще передал залитое светом и воздухом пространство комнаты, сияние солнечного дня - все подчеркивает свежесть и красоту молодости.

Маковский прожил долго и сумел отразить в живописи новые явления, которые других художников - его современников - не всегда интересовали и, вероятно, были им не совсем понятны. «Крах банка», «9 января 1905 года на Васильевском острове», «Допрос революционерки», и особенно «Вечеринка», - это уже картины о новых проблемах. Маковский также не все новое понимал, но он писал людей, а не политические события. В этом смысле особенно интересна «Вечеринка», на которой изображена революционная сходка. Сюжет картины не до конца ясен, но чувствуется симпатия художника к передовой русской интеллигенции.

Маковский был очень любим современниками, которые понимали его картины и, наверное, узнавали себя или своих знакомых в героях. А может быть, его картины любили за мягкий юмор?

Пейзажная живопись второй половины XIX века. Пейзажу в русской живописи принадлежит особая роль. Именно в пейзажных рабо-

тах наиболее ярко проявляются достижения художника в передаче свето-воздушной среды, состояния природы, находки в области колорита.

Русский пейзаж по-настоящему возник только во второй половине XIX века. Правда, в русской живописи и раньше изображали природу. В конце XVIII века в Академии художеств был учрежден «ландшафтный» класс, чтобы научить русских юношей сочинять на французский лад картинки для украшения богатых дач и дворцов. И сочинялись сказочные сады, невиданной красоты парки с раскидистыми деревьями, руины древних замков под лунными небесами. Александр Иванов и Сильвестр Щедрин сумели вырваться за пределы академической условности: их самобытные пейзажи показывают настоящую, а не выдуманную природу, но природу Италии, а не России. Федор Алексеев также был талантливым пейзажистом, но обращался, в основном, к городскому пейзажу: природа волновала его меньше.

Первым неповторимую красоту русской природы показал Венецианов: он доказал, что простой и обыденный сельский мотив достоин изображения в искусстве. Но у Венецианова пейзаж был фоном, средой, в которой жили и действовали его герои, а не самостоятельным жанром.

Перелом, происшедший в русском искусстве в 60-70-е годы, внес изменения и в судьбу пейзажа. Теперь художники изображают русскую природу и стремятся в этом изображении выразить народное мировосприятие. Обо всех пейзажистах-передвижниках в одной статье не расскажешь: их было много, и каждый по-своему интересен. Например, Ф. Васильев, который создал особый тип русского пейзажа, оставил много работ, а прожил всего 23 года.

Зачинателем русского демократического пейзажа был *Алексей Саврасов* (1830 -1897), который сделал бедный, деревенский, часто печальный пейзаж «образом высокой поэзии». Он руководил пейзажным классом в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и писал поэтические крестьянские пейзажи, на которых изображал избы, увядающие сады, широкие поля - его ранние работы немного напоминали жанровые картины. Постепенно его пейзажи становились более глубокими и эмоциональными, а значит, сюжетные, бытовые мотивы были художнику уже не нужны. Пейзаж у Саврасова не только показывал картину природы - он выражал настроение этой природы, а значит, и настроение человека, который пишет этот пейзаж, и человека, который смотрит на картину. Так в русскую живопись пришел пейзаж настроения.

Саврасов увлекался этюдами с натуры (что тогда для русской живописи было новым), это подводит его к так называемой пленэрной живописи (от французского *en plein air* - под открытым небом, на открытом воздухе). Тогда вся передовая русская живопись стремилась к воздуху, к свету. Пейзажи Саврасова наполнены неуловимым обаянием, чем-то скорее угадываемым, чем видимым.

В 1871 году художник написал свою главную картину «Грачи прилетели». Сюжет ее - начало весны в русской деревне - был еще новым для русской живописи. Саврасов, тонкий и чуткий человек, уловил особую прелесть этого неприметного мотива в глуши и написал работу, которая имеет для русского искусства огромное значение. Она, появившись на первой выставке передвижников, сразу привлекла внимание: все поняли, что это образ России, воплощение демократических идеалов русского общества. Художнику удалось достичь слитности всех элементов: колокольня, березы, поле - все это объединено и композиционно, и средствами цвета и света. Цветовая гамма подобрана так, что чувствуется особый весенний свет, едва заметное пробуждение природы весной. Мастерски передано высокое светлое небо: на его фоне вершины берез как бы тают в воздухе. Художник передает оттенки влажного камня, золотистого бугра подтаявшего снега - это самое светлое пятно в картине. Явственно ощущается влажный весенний воздух, как бы окутывающий предметы. Позднее критик А. Бенуа назовет эту работу «путеводной звездой» для всей русской живописи.

Другие работы Саврасова сделаны на основе тех же принципов, что и «Грачи». Очень интересен «Проселок». В композиции и эмоциональной настроенности картины важную роль играет небо, высоко распростертое над широкой равниной: золотистый свет вечеряющего солнца, пронизывая изнутри облака, сообщает особую красоту их окраске и форме. Сверкает омытая дождем трава на обочине дороги, сырая земля приобрела горячий золотисто-коричневый тон, засеребрилась листва старых ветел, и даже в лужах засверкало солнце. Живопись этого пейзажа многослойна, сложна и разнообразна по манере.

Саврасов написал много великолепных работ, но, возможно, главное его достижение - воспитание целой плеяды мастеров пейзажа, которые, взяв за основу лучшее в творческом методе учителя, изображали природу по-новому: Коровин, Левитан, Степанов. После его смерти современники осознали, что представлял собой этот художник. В некрологе Ле-

витан противопоставил его пейзажистам, выбиравшим для своих картин «исключительно красивые места», тогда как Саврасов «умел отыскать и в самом простом и обыкновенном те интимные, глубоко трогательные, часто печальные черты, которые так сильно чувствуются в нашем родном пейзаже и так неотразимо действуют на душу».

В реалистической пейзажной живописи рядом с Саврасовым, художником лирического склада, встает внушительная фигура Шишкина, богатыря русского леса. *Иван Шишкин* (1832 - 1898) стремился достичь максимальной правдивости в изображении природы, внимательно ее изучал, подчеркивая все подмеченные им детали. Шишкин хорошо знал каждое растение, которое изображал, стремился на основе подробного, тщательного рисования создать обобщенный образ русской природы. Каждый пейзажный мотив он умел связать с думами о родине, о народе. Такой поэтический образ великой и могучей Родины Шишкин создал в картине «Полдень в окрестностях Москвы». Эта монументальная композиция, большую часть которой занимает высокое небо (для этого использован низкий горизонт), вызывает ощущение величия необъятной Родины (использован мотив дороги) и радостного настроения (за счет солнечного света). Важную роль в работах у Шишкина играет солнечный свет, соотношение освещенных и затененных частей. Вспомним одну из самых известных и оптимистических картин художника - «Рожь». Никаких бытовых мотивов, ни людей, ни изб, а только необъятное, залитое солнцем поле золотой ржи и несколько деревьев, как бы бегущих вдоль дороги - все это вызывает ощущение величия родной природы, Родины.

Солнечный свет - важнейший компонент пейзажа «Сосны, освещенные солнцем». Это, по существу, этюд с натуры, но в нем сохраняется характерная для Шишкина устойчивость композиции, ясность рисунка и материальность всех элементов пейзажа.

В поздний период творчества Шишкин стремился к более глубокой и тонкой передаче световоздушной среды. С этим связано появление работ, в которых он обращается к мотиву туманного утра. Самая известная - «Утро в сосновом лесу». Правда, известной она стала скорее из-за медведей, изображенных в центре композиции (написал медведей другой художник), и из-за использования ее репродукции при разработке конфетной обертки. Эта «медвежья слава» картине несколько навредила: мало кто задумывается о лирическом подтексте пейзажа, о

тонких колористических переходах серебристо-серого, зеленого, голубоватого и оливкового цветов, о мастерской передаче мягкого «туманного» воздуха.

В конце жизни Шишкин пишет пейзаж-картину - синтез многолетнего опыта художника-пейзажиста - «Корабельная роща». В ней мощь и величие русской природы показаны с необычайной силой.

У Шишкина были ученики и подражатели (до сих пор подражают), но в области эпического пейзажа русское искусство не знало и не знает художника, равного Шишкину.

Много и успешно работал в пейзаже **Василий Поленов** (1844 - 1927), который одним из первых в России начал писать этюды на открытом воздухе. Его «Московский дворик» - изображение обычного летнего утра обычного двора - новое слово в пейзаже.

Пейзаж в русской живописи начинает развиваться поздно. Но очень скоро он стал одним из ведущих жанров, который всегда привлекал (и сейчас привлекает) множество художников, профессионалов и любителей. Убедиться в этом несложно: достаточно побывать на двух-трех художественных выставках. Вероятно, такой интерес к пейзажу связан с богатой и разнообразной природой России, которая не может не волновать любого человека, а тем более художника.

В пейзажной живописи есть несколько линий развития, основные из которых наметились в России во второй половине XIX века. Мы уже рассматривали национальный демократический пейзаж, отвечавший общественным запросам своего времени (Саврасов, Васильев, Шишкин). Была и другая традиция - романтическая. В ее русле работали, в основном, художники-маринисты («марина» - морской пейзаж): они создавали эффектные картины, которые всегда привлекали зрителей.

«Главным» маринистом в русской и мировой живописи был **Иван Айвазовский** (1817-1900). Мальчиком из провинции он поступил в ландшафтный класс Академии художеств и окончил ее в 1837 году с Большой золотой медалью. Еще юношей он пишет морские пейзажи, которые были замечены и оценены (и Пушкиным, и самим великим Брюлловым). А путешествие за границу принесло ему всемирную славу.

Хотя ранние морские пейзажи завоевали всеобщее признание (за них художнику присвоили звание академика), настоящий Айвазовский начинается позднее. Он считал, что писать море с натуры нельзя. «Движения живых стихий неуловимы для кисти. Писать молнию, порыв ветра,

всплеск волн - немыслимо с натуры... Мое воображение сильнее восприимчивости зрительных впечатлений». Айвазовский весь отдается этому воображению и исключительной зрительной памяти: его пейзажи сочиненные, а не натурные, но они поражают достоверностью.

Он покинул Петербург и поселился на берегу Черного моря, в Феодосии. В 40-е годы Айвазовский писал морские сражения, прославляя подвиги русских моряков (например, «Чесменский бой»). Это был последний певец парусного морского флота: только он умел по памяти так достоверно писать исторические морские баталии.

Многие полотна художника изображают бури, кораблекрушения: обычно на таких картинах изображены люди, спасающиеся на обломках корабля. Этот не новый в морской живописи мотив у Айвазовского приобретает особый характер: отражает борьбу человека со стихией и перу в его конечную победу.

Ранние работы художника построены на сложных светотеневых и цветовых отношениях. Они всегда эффектны, эмоциональны. Это может быть связано с выбранным мотивом (сражение, кораблекрушение, набегающая на берег волна), с тональным и цветовым решением. Некоторые работы, основанные на противопоставлении контрастных цветов», отличает повышенная цветность.

К подобным произведениям относится знаменитый «Девятый вал», где золотистое небо с восходящим солнцем противопоставлено ярко-зеленым волнам. Художник ввел в это полотно излюбленный мотив кораблекрушения: на обломке мачты - группа спасшихся от гибели моряков. Айвазовский выбирает отдаленную точку зрения: это помогло ему показать весь разворот гигантской набегающей волны, ужас перед ее падением, всю мощь морской стихии - само дыхание бури.

В этом произведении собраны воедино испытанные средства романтического пейзажа: величавая красота разбушевавшегося моря, грозная стихия, героизм людей. Работа построена в соответствии с законами романтизма: показывает возможное, но необычное. «Девятый вал» поражает воображение зрителя.

В 70-е годы под влиянием реалистического метода художественная система Айвазовского несколько меняется. Он пишет более скромные композиции, а в изображении моря постепенно отказывается от излюбленного романтиками выбора исключительного момента. Море в себе

самом несет величие и красоту. В «Черном море» художник дает обобщенный образ бесконечной суровой стихии во всем ее величии. В пейзаже нет ничего, кроме неба и воды. Композиция простая, но создать такую картину - труднейшая задача. Подобных произведений у Айвазовского мало, преобладают романтические, эффектные полотна.

Такой стала последняя работа - «Среди волн» (1898) - обобщенный образ морской стихии. Удивительно точно изображена огромная, чуть ли не до неба вздымающаяся, пенящаяся брызгами прозрачная волна. Айвазовскому было уже за восемьдесят, когда он написал всего за 10 дней эту очень большую картину. А всего он написал за свою жизнь несколько тысяч картин. Завещал их художник любимому городу, где уединенно прожил много лет. На его памятнике надпись: «Феодосия - Айвазовскому».

Под влиянием Айвазовского развивалось творчество многих художников. Один из них - *Архип Куинджи* (1840 - 1910). Заметим, что картины, близкие по манере Айвазовскому, он писал только в ранние годы. Позднее художник овладевает реалистическим методом. Но романтическое начало и эффектное решение всегда были свойственны Куинджи. Обычно его работы (в отличие от Саврасова и Шишкина) лишены социальной направленности. Главное для художника другое.

В его картинах преобладает украинский пейзаж. Впервые перед зрителем раскрылась в поэтических образах природа Украины, ранее воспетая Гоголем. Лучшее произведение 70-х годов - «Украинская ночь». Сила этого пейзажа в поэтическом обобщении, благодаря которому давно известный сюжет воспринимается по-новому. Куинджи усилил краски живой природы, чтобы передать глубину темного, почти черного южного неба, белизну хаток, лунный свет на дороге, замершую в ночной дымке реку. В этой работе впервые проявилось своеобразие творческого метода художника: детали опускаются, выделяется только главное; большая роль освещения в создании пейзажного образа; картина пишется не с натуры, а «от себя», наизусть. Художник, конечно, много работал над натурными этюдами, но в процессе создания полотна не связан ими. В этом - главное сходство Айвазовского и Куинджи: оба создавали сочиненный, а не натуральный пейзаж.

Куинджи привлекала природа в условиях эффектного освещения: ночью при лунном свете, днем при ярком солнце. Свет для художника - главная сила, способная преобразить даже скромный, обыденный мотив

природы. В связи с этим в картинах повышенное звучание приобретает и цвет. Его интенсивность художник подчеркивает контрастными отношениями освещенных и затененных планов пейзажа.

Картины Куинджи производили на зрителей огромное впечатление. Особенно сенсационным успехом пользовалась «Ночь на Днепре», представленная в 1880 году на персональной выставке одной картины. Зрители поразились иллюзии светового эффекта (легенда рассказывает, как они искали за картиной лампочку).

Особенно обнаженно принципы живописного метода Куинджи выступили в картине «Березовая роща». Это поэтический образ природы в ее приподнято-праздничном цветовом звучании. Все построено на контрастах: погруженная в тень роща сопоставлена с голубым небом, темная вода ручья - со светлой тиной у его берегов. Отдельные зеленые ветки на переднем плане картины рисуются легким узором на фоне более темной зелени дальних деревьев - благодаря этому обостряется ощущение ослепительного солнечного света. Для увеличения этого светового эффекта художник усилил интенсивность света в освещенных местах и сгустил тени на переднем плане.

Куинджи был руководителем пейзажного класса Академии художеств и пользовался огромным авторитетом. Он учил тому, что делал сам: пейзаж должен быть свободным творческим претворением выбранного мотива, а не рабским его копированием (при серьезном изучении природы и постоянной работе над этюдами). И ученики, как и сам мастер, тяготели к эффектному сочиненному пейзажу. Они стали интересными художниками: А. Рылов, К. Богаевский, и особенно известный в Новосибирске Н. Рерих.

Василий Верещагин (1842 - 1904) был, прежде всего, художником-баталистом. Будучи большим мастером, он создавал и другие интересные работы: исторические, пейзажные, бытописательские (особенно важны произведения о нравах и обычаях Востока). Но главная заслуга - батальная живопись, в которой он явился подлинным новатором.

До него батальные картины были достоверны (художники тщательно изучали расположение войск, амуницию и многое другое), но условны и всегда приукрашены. Изображались грандиозные сражения, похожие на торжественные парады, а частности боевой жизни: боль,

страх, невзгоды, страдания - судьба человека на войне - это ускользало от внимания и не интересовало авторов.

Верещагин, сложившийся как художник в 60-70-е годы под влиянием демократической эстетики и искусства передвижников, подошел к решению военной темы иначе. Он внес в нее суровую, неприукрашенную правду: у него впервые в батальной живописи показаны *настоящие* страдания, кровь, страх, смерть - все то, что сопутствует войне и за что ее следует ненавидеть. Картины Верещагина не столько о войне, сколько о народе, о простых русских людях, надевших военную форму. И в этом он близок художникам-передвижникам, изображавшим крестьян (Перову, Репину, Мясоедову), и Льву Толстому (вспомним «Севастопольские рассказы»).

Верещагин ненавидел войну. Но он считал своим долгом писать военную жизнь: это была его форма борьбы против войны, его служение народу. «Передо мной, как перед художником, война, и ее я бью, сколько у меня есть сил».

Он был удивительно смелым художником, путешественником, патриотом, стремился сам все прочувствовать: голод, холод, лишения. В 1867 - 1870 годах в Туркестане он сражается с войсками бухарского эмира (награжден Георгиевским крестом). По туркестанским впечатлениям были написаны первые крупные работы, принесшие ему славу и определившие место в искусстве: «Опиумеды», «Продажа ребенка-невольника», «Самаркандский зиндан». Главное в этих картинах - обличение варварства в нравах Востока. Чтобы изобразить страшный зиндан (тюрьму-колодець, выхода из нее не было), он сам спускался туда - потому так достоверно и показал.

Ранние картины Верещагина напоминают документальные зарисовки, только тщательно проработанные. Это отражено в названиях: «Нападают врасплох», «После удачи», «После неудачи». А самая «документальная» работа художника - «Двери Тамерлана», на которой воссозданы не события истории (на картине изображены резные двери и двое стражников в старинных одеждах), но сам ее дух. Крамской писал о картине: «Эти тяжелые, страшно старые двери с удивительной орнаментацией, эти фигуры, сонные, неподвижные... так переносят в Среднюю Азию, в эту отжившую и неподвижную цивилизацию, что напишите книг, сколько хотите, не вызовете такого впечатления, как одна эта картина».

Солдат у Верещагина - это и герой войны, и ее жертва. Таким он изображен в первом батальном полотне художника «Смертельно раненный», обезумевшим от боли, с ужасом в широко раскрытых глазах. Он пытается бежать, зажав рану рукой, но зрителю ясно, что ничто его не может спасти. Все в этой картине: и выжженная солнцем земля, и затянутое дымом небо, и неустойчивая поза солдата - все подчеркивает близость конца и придает полотну огромную впечатляющую силу.

Заключает Туркестанскую серию самое знаменитое и самое, пожалуй, сильное произведение художника - «Апофеоз войны». Первоначально оно было посвящено войнам Тамерлана, оставившего на своем пути груды человеческих черепов. На картине и изображена груды черепов на знойной пустынной земле, только зловещие птицы летают над ней. Но образ перерос рамки конкретного исторического эпизода и стал символом всякой войны, которая оставляет после себя руины, пустыню и смерть. На раме художник написал: «Посвящается всем завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим». Картина актуальна и сейчас: пожалуй, в искусстве нет более сильного произведения, осуждающего войну.

Туркестанская серия - важный этап в творчестве Верещагина. Он был очевидец событий, мастер их изображения и художник-философ, осмысливающий войну как социальное бедствие. Окончательно сформировались основные линии, по которым в дальнейшем пойдет творчество художника. Главная из них - батальная, но Верещагин показывает не парадную, а бытовую сторону войны, не сражение (а это «хлеб баталиста»), а жизнь человека на войне. Появление этой серии было важным событием в культурной жизни России (хотя официальные круги отнеслись к ней неодобрительно). Художнику присвоили звание профессора Академии художеств, но он принципиально отказывается от звания, считая для художника вредными все чины и отличия.

В 70-е годы, путешествуя по Индии, Верещагин создает много тщательно проработанных живописных этюдов, из которых подлинный шедевр - «Мавзолей Тадж-Махал в Агре». Художнику удалось создать образ удивительной красоты, передать легкость и изящество здания, блеск белого мрамора под лучами солнца в контрасте с синевой неба. Именно в этой работе суховатый документалист Верещагин раскрылся как тонкий мастер живописи.

Началась русско-турецкая война 1878 - 1879 годов. Верещагин, оставив дом, семью, начатую работу, едет на фронт. «Я захотел увидеть, - писал он, - большую войну и представить ее на полотне не такую, какой она по традиции представляется, а такую, какая она есть в действительности». Он прошел с русской армией весь путь: участвовал в переходах, разведывательных операциях и сражениях, был ранен - и делал зарисовки. Балканская серия включает 25 картин. Впервые Верещагин выступает как реалист-демократ, изображающий войну без прикрас, правдиво и мужественно, с позиции рядового. Он все видел и все понимал: героизм и мужество солдат, карьеризм командования, бесцельные и бессмысленные жертвы, грязь и кровь войны. В картине «Побежденные. Панихида по убитым» изображено огромное поле, усеянное трупами солдат, - трагический символ войны. Судьбе солдата, забытого и замерзающего на посту, посвящен триптих «На Шипке все спокойно» (фраза из фронтовых донесений): постепенно фигуру часового заметает снег, и на последнем холсте от человека остается только снежный холм.

Когда Балканская серия была выставлена в Петербурге, за 40 дней выставку посетили тысячи человек, успех был огромен, хотя некоторые обвиняли художника в клевете. Полотна Балканской серии - это уже не отдельные жанровые эпизоды, а широкие и глубокие картины народной жизни. Сам он не расценивал эти полотна как батальные: ведь на них показаны не сражения, а то, что происходит до и после сражений. В этом новаторство Верещагина и отличие его от всех предшествующих баталистов.

В конце XIX в. мастер пишет серию работ «1812 год. Наполеон и Россия» - последний осуществленный замысел художника. Как всегда, он изучил весьма добросовестно все документы, детали: эпизоды войны изображены абсолютно достоверно, хотя Верещагин не мог видеть то, что писал. Он не показывает известных партизанских командиров: для него важнее простые крестьяне, участники народного движения, ведь главная его задача - прославить мужество и героизм русского народа (вспомним одну из лучших картин цикла - «Не замай. Дай подойти!»).

Эта серия не имела большого успеха; картины во многом иллюстративны и менее глубоки, чем Балканская и Туркестанская серии. Видимо, художнику лучше удавалось то, что он сам видел и пережил.

Когда началась русско-японская война, шестидесятилетний Верещагин едет на Дальний Восток, чтобы вместе с русской армией участвовать в сражениях, а затем показать эту войну в новых работах. Но в 1904 году он погиб в Порт-Артуре при взрыве броненосца. Погиб на войне, как воин, каким, вероятно, и должен быть настоящий баталист, хотя всем творчеством выступал против войны.

Виктор Васнецов (1848 - 1926) российский зритель знает, вероятно, лучше, чем других художников: с его картинами знакомятся в детстве и запоминают на всю жизнь. Люди взрослеют, меняются их вкусы, взгляды и представления о мире, но картины Васнецова многие продолжают любить и воспринимать так, как в детстве. Такой подход, связанный со спецификой творчества художника (в основном, с его «сказочной» тематикой), несколько ограничивает представление о Васнецове - крупном и своеобразном мастере так называемого «неорусского» стиля в живописи, графике, архитектуре и театрально-декорационном искусстве.

Начинал он в 70-е годы, когда особым вниманием публики и критики пользовались жанровые картины о жизни простого народа. С таких тем начинает и Васнецов. Его первые крупные работы («С квартиры на квартиру», «Преферанс»), в которых чувствуется влияние Федотова и Перова, были одобрительно встречены публикой и критикой. Но в 80-е годы меняется и тематика, и пластический строй работ художника. Возможно, сказались детские впечатления: детство он провел среди крестьян Вятской губернии (это был край мастеров народных промыслов), серьезно интересовался русским эпосом и народным искусством. Увлекался он чтением былин и позднее, когда учился в Академии художеств в Петербурге.

Решительный перелом в творчестве Васнецова произошел, когда он переехал из «европейского» Петербурга в Москву. Древняя столица Руси помогла укрепить интерес к национальной истории и национальным истокам. «Я всегда только Русью и жил, - признавался художник. - Как я стал из жанриста историком на несколько фантастический лад - на это ответить точно не сумею. Знаю только, что во времена самого яркого увлечения жанром... меня не покидали неясные исторические и фантастические грезы».

«После побоища Игоря Святославича с половцами» - первую работу на новом пути - приняли далеко не все. Васнецова осудила и за от-

ступление от современности, и за то, что он изобразил прошлое без археологической точности, не так, как Ге, Верещагин и Суриков. Но художник и стремился не показать эпизод русской истории, а создать фольклорно-поэтический образ старины, навеянный «Словом о полку Игореве». И образы картины, и ее пластический строй условны, поэтичны и соответствуют и духу «Слова», и даже его поэтическим оборотам.

На картине нет грязи и крови, а мертвые герои (юноша и воин-богатырь) нарядны и красивы: они словно спят. Пейзаж явно сочиненный и «сказочный»: кровавая луна, никнувшие травы (в «Слове»: «никнет трава от жалости»), дикие орлы летают над полем мертвецов. Композиция (большой пространственный разворот) тоже соответствует эпическому характеру «Слова о полку Игореве». И цветовое решение картины яркое, декоративное, «сказочное».

Картина «После побоища» стала новым словом в русской живописи и определила дальнейший путь художника. Васнецов написал много картин на сказочные сюжеты: «Ковер-самолет», «Три царевны подземного царства», «Аленушка», «Иван-царевич на сером волке» и многие другие. Они неравноценны, но есть главное, что, наверное, и составляет суть обаяния картин художника: характерное для русской народной сказки понимание добра и зла и переплетение реального и фантастического.

В «Аленушке» Васнецов даже отходит от сюжета: в сказках об Аленушке нет описания тоскующей у омута сиротки. Для художника важно другое: смысл фольклорного образа и эмоциональное состояние. Самое интересное в этой работе не образ Аленушки (он одноплановый и несколько сентиментальный), а пейзаж: реальный, узнаваемый и в то же время таинственно-сказочный. Именно пейзаж (сочиненный, но основанный на реальных впечатлениях) помогает понять печаль и страдание девочки. Это едва ли не первый в русской живописи «пейзаж настроения».

Самое грандиозное из сказочных полотен мастера - «Богатыри», над которыми он работал почти двадцать лет. В этом произведении также большую роль играет пейзаж: художник показывает не конкретное место богатырской заставы (хотя он много работал над натурными этюдами), а создает обобщенный образ величавой и раздольной русской земли. Только такую землю должны охранять богатыри.

Герои картины - олицетворение тех качеств, которые им приписывает эпос: Илья - мудрый, Алеша - лукавый, Добрыня - гордый и решительный. А вместе они сильны, могучи, непобедимы. Каждый образ -

сообщенный портрет: интересно сравнивать васнецовских богатырей с этюдами конкретных людей, послуживших для них прототипами. Такой подход позволил создать не фантастические, а реальные образы.

Богатыри показаны монументально и величественно, они крепко сидят на могучих, «сказочных» конях. Эта работа, пожалуй, наиболее яркое воплощение неорусского стиля в живописи.

Васнецов занимался разными видами пластических искусств: живописью, графикой, архитектурой, разрабатывал театральные декорации и костюмы, выполнял монументальные росписи. Но все, что он делал, было связано с русской историей, фольклором и народным искусством. Именно он разработал проект фасада Третьяковской галереи (знаменитое здание в Лаврушинском переулке) и других зданий в Москве. В загородной усадьбе Саввы Мамонтова «Абрамцево» по его рисункам были построены церковь и «избушка на курьих ножках».

Меценат Мамонтов сыграл большую роль в судьбе Васнецова-художника: многие его работы были созданы в Абрамцево, некоторые Мамонтов приобрел. Васнецов, как и многие другие, близкие ему по творческим принципам художники, артисты, музыканты, подолгу жил в Абрамцево, постепенно там образовался так называемый «абрамцевский кружок», повлиявший на развитие уже нового искусства рубежа XIX-XX веков. В Абрамцево Васнецов работал над декорациями и костюмами к «Снегурочке» Н. Римского-Корсакова, поставленной по пьесе А. Островского в частной опере Мамонтова. Современники оценили оформление спектакля как новое слово в театрально-декорационном искусстве.

В декорациях и костюмах очевидно влияние народного искусства: и орнамент, и диковинные звери-птицы-цветы, которые художник видел на старинных вышивках, украшениях изб, предметах крестьянского быта.

Зрители, привыкшие к традиционному оформлению спектаклей, увидели целый сказочный мир, созданный художником. Именно после "Снегурочки" театральная декорация и костюм стали оцениваться по меркам настоящего искусства.

Васнецов был и крупнейшим художником-монументалистом, причем обращался только к историческим темам. Для Исторического музея Москвы он выполнил огромное (шестнадцать метров в длину) панно «Каменный век». Работа всем понравилась (с ней и сейчас можно ознакомиться), и художник получил грандиозный заказ-роспись Владимирского собора в Киеве. Он глубоко изучил древнюю мозаику и фреску и

создал росписи весьма интересные и своеобразные (хотя не все эту работу одобрили). Стены собора покрыты орнаментальными росписями с изображением фантастических зверей, птиц, диковинных цветов. А самое интересное - образы великих деятелей прошлого: Ольги, Нестора-летописца, Андрея Боголюбского. Как и в «Богатырях», он создает обобщенные портреты людей страстных, сильных, с яркими характерами. Они изображены по законам реалистического искусства, но монументализированно и стилизованно, как и положено в росписи храма.

Васнецов был успешным и уважаемым художником: о нем писали в России и за рубежом, у него были последователи. В конце XIX века историческая живопись стала популярной и даже модной, видимо, не без влияния Васнецова - яркого и многогранного художника-новатора.

Василий Суриков (1848 - 1916). Творчество Сурикова - это вершина русской и мировой исторической живописи. Он, как и положено художнику-историку, обращался к событиям прошлого, но к событиям важнейшим, судьбоносным, определившим ход истории: стрелецкий бунт, эпоха раскола, покорение Сибири Ермаком, восстание Степана Разина. Людей прошлого он показывал с такой силой, убедительностью и с таким постижением их внутреннего мира, что изображенные им исторические события воспринимаются так, как если бы они происходили на наших глазах. Он блестяще передавал сам «дух» эпохи, ее колорит, атмосферу. Это удавалось мастеру не только благодаря гениальному воссозданию облика и отношений людей минувшего, но, прежде всего, потому, что он впервые в русской и мировой живописи сделал героем произведений народ. А что было до Сурикова?

Историческая картина показывала отдельный эпизод из прошлого с одним или несколькими героями - известными деятелями - и часто напоминала иллюстрацию к учебнику истории. Брюллов, и особенно Александр Иванов, сумели преодолеть ограниченность исторической живописи, но только Суриков создал произведения такого же общенационального значения, как Пушкин и Толстой - в литературе, Глинка и Мусоргский - в музыке.

Суриков - сибиряк, из Красноярска, из казачьего рода. Может быть, происхождение повлияло на интерес к русской старине. Игры, костюмы, древние обычаи - все было ему понятно. Первая крупная картина - «Утро стрелецкой казни». Страшная переломная эпоха Петра (Сурикова всегда

привлекали переломные эпохи). Стрельцы (допетровское войско), недовольные притеснениями и подстрекаемые царевной Софьей, сестрой и соперницей Петра, подняли в 1696 году мятеж, но были разбиты. Многих по приказу Петра казнили. Событие, как и вся атмосфера петровского времени, сложное и противоречивое: в стрелецком бунте отразилось недовольство угнетенного народа тяжестью петровских преобразований.

Изображенная на картине казнь восставших и была «началом славных дел Петра». Суриков весьма добросовестно изучил архивные данные, работал в Оружейной палате и Историческом музее. Благодаря этому он смог представить и воссоздать сцену казни так, что зритель как будто воочию ее видит. Но главное - страдания людей, их характеры и отношения - ни в каком музее не изучишь. Здесь помог только талант и, может быть, сибирские воспоминания.

Композиция этой многофигурной картины сложна: она дробится на отдельные группы, из которых и состоит огромная народная толпа, заполнившая Красную площадь (на самом деле людей всего несколько десятков, но Суриков композицией «заставил» нас увидеть людскую массу). В центре каждой группы - осужденный на казнь стрелец, рядом - семья. Благодаря этому художник сумел показать и торжественность последних минут, и трагедию каждого, и те великие силы, которые связывают родных людей.

Каждый по-своему переживает приближение смерти: кто со злобой, кто с покорностью. Стрельцов волнует великое дело, за которое они погибают, стрельцы приподняты над миром, потому так одухотворены их лица. Особенно выразителен стрелец с рыжей бородой: судорожно сжимая в руках свечу, он с ненавистью смотрит на Петра. Этот образ - воплощение бунтарского духа, который не сломить. И Петр смотрит на стрельца с ненавистью и гневом, но во взгляде и во всей напряженной фигуре царя ощущается уверенность и воля. В женских образах Сурикову удалось передать сложную гамму чувств: испуганная маленькая девочка, плачущая молодая женщина, окаменевшая от горя старуха-зритель ощущает всю гамму отчаяния и страдания. Впервые в искусстве в картине так убедительно показана народная драма.

Особую роль в картине играет архитектура. Собор Василия Блаженного (на картине он кажется огромным, и верхушки его глав уходят за раму), башни и стены Кремля, каменная ограда Лобного места своими

неподвижными возвышающимися формами образуют русла, по которым течет и распределяется людская масса. Архитектура для Сурикова - главный свидетель и участник события. До появления «Стрельцов» на передвижной выставке 1881 года. Суриков был не известен, но после... Сам великий Репин писал, что это «могучая картина».

Художник еще раз обратился к петровской эпохе в картине «Меньшиков в Березове». Его заинтересовала судьба героя: головокружительный взлет - и неожиданное падение. Меньшиков изображен в последний период его жизни: сибирская ссылка, холод и нищета, семья сидит за столом. Трагедия чувствуется во всем: в выражении лиц и позах людей (каждый из них погружен в горестные думы), в атмосфере холодного зимнего дня за окном маленькой и темной избы, в каждой детали картины.

Особенно важен образ Меньшикова: в нем не только страдание, сломленная гордость, боль за детей; в нем - мощь характера, сила духа, могучая энергия. Глубина и тонкость психологической характеристики поразительная: чего стоит сжатая в кулак рука - жест, олицетворяющий силу и властность характера и невозможность что-либо изменить. Суриков сознательно укрупнил фигуру героя: если бы Меньшиков встал, то проломил бы головой потолок низкой избы. На выставке художники это сразу заметили, но поняли: это не ошибка, а авторский прием, чтобы показать масштаб личности.

Разными предстают перед зрителем дочери Меньшикова. Старшая, Мария, впоследствии не вынесшая ссылки и умершая в Березове, показана хрупкой, печальной, с остановившимся взглядом. Младшая сидит естественно и спокойно - этот образ оттеняет трагичность остальных героев и вносит светлую ноту в картину. Очень выразительны вещи в картине: они кажутся чужими в этой избе, они из другого мира, и художник по-особому их освещает, заставляя каждую «звучать» чистыми красками по контрасту с темным фоном. Успех картины вновь был огромен, ее назвали «шекспировской драмой».

«Боярыня Морозова» - вершина творчества Сурикова. Картина трактована как народная драма, а главные действующие лица - Морозова и народ. Вспомним историю. В XIII веке на Руси были проведены церковные реформы, в результате которых изменилось многое, в том числе и религиозные обряды. Эти реформы вызвали протест народа - так возник «раскол», то есть отделение от официальной церкви противников реформ, сторонников старых обрядов (один из них - требование

креститься двуперстием, а не по-новому, шепотью). Борьба против «новой веры», которую насильно внедряло правительство, была своеобразной формой протеста против угнетения, и Морозова, одна из сторонниц «старой веры», погибшая за нее в остроге, была в глазах народа героиней-мученицей, отдавшей жизнь за правое дело.

Такой она и изображена в центре композиции: в санях, прикованная цепями, но не сломленная. Пламенный взгляд выражает страстную убежденность в своей правоте, тонкие пальцы высоко поднятой правой руки сложены в двуперстие - символ старой веры. Ее везут по улице, а вокруг толпа народа. В очень сложной композиции ее образ господствует: она расположена в центре, выделена черным цветом одежд среди многоцветья толпы, а лицо ее - бледное и одухотворенное лицо фанатика - самое выразительное в картине.

Колорит «Боярыни Морозовой» - открытие Сурикова. Переданы влажный, голубоватый воздух русской зимы, богатство оттенков снега, цветовое богатство одежд: коричневые, голубые, золотистые, красные цвета переливаются, перекликаясь с многоцветьем архитектуры XVIII века. Народ у Сурикова - это множество людей, каждый из которых наделен своим характером, судьбой, настроением и по-своему воспринимает событие. Сочувствие, тревога, удивление, насмешки, злоба... Очень выразителен образ юродивого: босой, сидя на снегу, он повторяет двуперстие Морозовой как знак прощания и благословения.

"Взятие снежного городка» своим многоцветьем напоминает «Боярыню Морозову», но это не историческое, а жанровое полотно, изображающее зимнюю потеху и наполненное беззаботным весельем. Это первое бесконфликтное, «радостное» полотно, с которого начинается новая страница творчества художника: от трагических моментов русской истории он переходит к героическим.

«Покорение Сибири Ермаком», «Переход Суворова через Альпы», «Степан Разин» - главное в этих работах - тема мужества русского народа и, победа русского оружия, единство народа и героя. Лучшая из этих картин, несомненно, «Покорение Сибири Ермаком». Художник показывает легендарную битву казацкого отряда Ермака с полками татарского хана Кучума, которая закончилась поражением татар. С большим тактом и объективностью Суриков изобразил врагов русского воинства, передал красоту и национальное своеобразие их лиц, одежд, головных уборов. А Ермак в картине - это обобщенный образ народно-

го героя, в котором реальные черты сливаются с чертами былинного богатыря, как в народной песне.

Главное в композиции этой работы - движение. Русское воинство собранно и деловито, движение его упорядоченно - казачья флотилия уверенно плывет навстречу ханскому войску. А войско Кучума показано как стихийная масса, исполненная тревоги и смятения: отступить им некуда, и неизбежность победы русских очевидна. Целостен и гармоничен колорит произведения: сдержанное звучание красновато-коричневых и серовато-свинцовых тонов соответствует суровому сибирскому пейзажу. В сочетании с панорамной композицией такое цветовое решение сообщает зрителю эпическое величие: картина звучит, как старинная казачья песня.

Суриков показал значение народа в истории. И писал он только о русском народе, о его силе, доблести, красоте, великом и трагическом прошлом.

III. ПЛАН СЕМИНАРСКОГО ЗАНЯТИЯ ПО ИСТОРИИ ИСКУССТВ ДЛЯ СТУДЕНТОВ 3 КУРСА 030 ХГФ. ТЕМА: «ТВОРЧЕСТВО И.Е.РЕПИНА»

1. Начало пути. Обучение в Академии художеств. Формирование мировоззрения. Первые работы.

2.«Народная» тема в творчестве Репина 1870-1880-х годов. «Бурлаки на Волге», «Протодьякон», «Сельский крестный ход в Курской губернии», крестьянские портреты. Показ социальных противоречий в типических образах.

3.Историко-революционная тема в творчестве Репина: «Арест пропагандиста», «Не ждали», «Отказ от исповеди». Социальный конфликт как основа решения картины.

4.Исторические работы Репина: «Царевна Софья», «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», «Иван Грозный и его сын Иван 16 ноября 1581 года». Творческий метод Репина в работе над историческими композициями.

5. Портреты Репина.

ЛИТЕРАТУРА

- 1.Алпатов М. В. Этюды по русскому искусству. М.,1979.
- 2.Грабарь И. Э. Репин. В 2-х томах. Т. 1, 2. М., 1964.
- 3.Грабарь И. Э. Портреты Репина. // Искусство. Книга для чтения. Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура. / Сост. М. В. Алпатов, П. Н. Ростовцев, М. Г. Неклюдова. М.,1969. С. 432-435.
- 4.История русского искусства. В 13 т. / Под общ. ред. И. Э. Грабаря, И Кеменова, В. Н. Лазарева - Т. 9: Русское искусство второй половины XIX века: В 2-х кн. Кн. 1.-М, 1965.
- 5.История русского искусства: В 2-х т. -2-е изд., перераб. Т.2. Кн. 1: Искусство второй половины XIX века. / Под ред. М. Г. Неклюдовой. - М., 1980.
- 6.Лясковская О. А. Илья Ефимович Репин: Жизнь и творчество: Альбом. - 3-е изд., испр. и доп. - М., 1982.
- 7.Репин И. Е. Далекое близкое. Л.,1982.
- 8.Стасов В. В. Статьи о русском искусстве. М., 1961.
- 9.Стернин Г. Ю. Илья Ефимович Репин: Альбом. - Л., 1985.
- 10.Федоров-Давыдов А. А. Илья Ефимович Репин. М., 1989.
- 11.Чуковский К. И. Илья Репин. -2-е изд. перераб. и доп. М., 1983.

IV. ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТУ ПО ИСТОРИИ ИСКУССТВ ДЛЯ СТУДЕНТОВ 3 КУРСА ОЗО ХГФ

- 1.Формирование светского искусства в петровскую эпоху (первая четверть XVIII в.). Творчество И. Никитина, А. Матвеева, скульптора К. Б. Растрелли. Графика (А. Зубов).
- 2.Живопись первой половины XVIII в. Творчество И. Никитина, А. Матвеева.
- 3.Развитие русской портретной живописи середины XVIII в. Творчество И. Вишнякова, А. Антропова, И. Аргунова.
- 4.Творчество В. В. Растрелли (архитектора).
- 5.Творчество Ф. Рокотова
- 6.Творчество А. Левицкого.
- 7.Творчество В. Боровиковского.

8. Стиль русского классицизма и особенности его проявления в живописи второй половины XVIII в. Организация Академии художеств.

9. Творчество А. Лосенко и других художников исторического жанра.

8.Бытовой жанр в живописи и графике XVIII в. (И. Фирсов, М. Шибанов, И. Ерменев).

10.Общая характеристика русской скульптуры XVIII в. Творчество Ф. Шубина. Работы Ф. Гордеева, И. Прокофьева, М. Козловского, И. Мартоса, Ф. Щедрина (можно на примере работ трех-четырех художников - на выбор студента).

11.Русская монументальная скульптура второй половины XVIII века. Работы М. Козловского, Э. Фальконе, И. Мартоса.

12.Русская архитектура второй половины XVIII в. Работы В. Баженова, М. Казакова, И. Старова, Ч. Камерона, Д. Кваренги и других архитекторов (можно 5-6 работ на выбор студента).

13.Скульптура первой трети XIX в. Произведения Ф. Щедрина, И. Мартоса, С. Пименова, В. Демут-Малиновского, Б. Орловского, Ф. Толстого (можно 5-6 работ на выбор студента).

14.Развитие пейзажной живописи конца XVIII - первой трети XIX вв. Творчество Семена и Сильвестра Щедриных, Ф. Алексеева и других.

15.Творчество О. Кипренского.

16.Творчество В. Тропинина.

17.Творчество К. Брюллова.

18.Академическая живопись середины XIX в. Творчество Ф. Бруни и Александра Иванова.

19.«Явление Христа народу» А. Иванова. История создания, проблематика, художественные особенности.

20.Творчество А. Венецианова и его школа.

21.Творчество П. Федотова.

22.«Бунт четырнадцати» и создание Товарищества передвижных художественных выставок. Состав товарищества и его роль в художественной жизни России. Идеино-художественные особенности искусства передвижников. Роль Стасова и Третьякова в становлении русского демократического искусства.

23.Творчество В. Перова.

24.Творчество И. Крамского.

25.Творчество В. Верещагина.

- 26.Творчество Н. Ге.
- 27.Творчество В. Сурикова,
- 28.Творчество В. Васнецова.
- 29.Творчество И. Айвазовского.
- 30.Пейзажная живопись передвижников (творчество А. Саврасова, И. Шишкина, Ф. Васильева, А. Куинджи).
- 31.Творчество В. Поленова.
- 32.Русская жанровая живопись 70-80-х годов XIX в. Творчество В. Максимова, Г. Мясоедова, К. Савицкого, В. Маковского, Н. Ярошепко (знать основные работы всех указанных художников).
- 33.Портрет в творчестве И. Репина.
- 34.Историческая и историко-революционная тема в творчестве И. Репина.
- 35.Скульптура второй половины XIX в. Творчество М. Антокольского.

V. ТЕМЫ КУРСОВЫХ РАБОТ ПО ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА XVIII - XIX ВЕКОВ

- 1.От парсуны к портрету (портрет первой трети XVIII века).
- 2.Женские портреты Ф. Рокотова.
- 3.Левицкий - мастер парадного портрета.
- 4.Образ молодой женщины в раннем творчестве В. Боровиковского.
- 5.Портрет XVIII века в коллекции Новосибирской картинной галереи.
- 6.Зимний дворец - Государственный Эрмитаж.
7. История создания и идейно-художественные особенности памятника Петру I работы Э. Фальконе.
- 8.Портреты военных в творчестве О. Кипренского.
- 9.Образ человека из народа в творчестве В. Тропинина.
10. Русский городской пейзаж конца XVIII - начала XIX вв. (на примере работ Ф. Алексеева).
- 11.Итальянский пейзаж в русской живописи первой половины XIX в.
- 12.Автопортрет в русской живописи первой половины XIX в.
- 13.Парадный портрет в творчестве К. Брюллова.
- 14.Тема «маленького человека» в творчестве П. Федотова.
15. Сатирическое изображение современной жизни в творчестве П. Федотова.

16. Портрет творческой интеллигенции в искусстве В. Перова.
17. Тема «маленького человека» в искусстве В. Перова.
18. Дети в творчестве В. Перова.
19. Образ крестьянина (крестьянки) в живописи А. Венецианова.
20. Венецианов - педагог.
21. Портрет творческой интеллигенции в живописи И. Крамского.
22. Крамской - теоретик искусства.
23. «Детская» тема в творчестве русских художников XIX века.
24. Образ крестьянина в русской живописи XIX в.
25. Портреты Л. Толстого работы И. Крамского, Н. Ге, И. Репина.
26. Крестьянская тема в творчестве И. Репина.
27. Портрет творческой интеллигенции в искусстве И. Репина.
28. Русский романтический пейзаж (на примере работ И. Айвазовского, А. Куинджи).
29. Пейзаж передвижников (на примере работ А. Саврасова, И. Шишкина, Ф. Васильева, А. Куинджи, В. Поленова - работы на выбор студента).
30. Антивоенная тема в творчестве В. Верещагина.
31. Образ народа в творчестве В. Сурикова.
32. Русские былины и сказки в творчестве В. Васнецова.
33. Русская природа в живописи В. Васнецова.
34. Виктор Васнецов - художник-монументалист.
35. Жизнь городской бедноты в творчестве В. Маковского.
36. Русская живопись XIX в. в коллекции Новосибирской картинной галереи (подбор работ и уточнение темы - на выбор студента).
37. Русское искусство в собрании местного музея (на выбор студента).
38. Идеино-художественный анализ произведения изобразительного искусства из коллекции местного музея (на выбор студента).

Студенты 030 вправе выбрать тему курсовой работы, не указанную в вышеприведенном списке. В этом случае необходимо проконсультироваться с руководителем курсовой работы и уточнить выбранную тему (например, тему, касающуюся развития в XVIII - XIX вв. отдельных видов декоративно-прикладного искусства).

БИБЛИОГРАФИЯ

Искусство XVIII века

1. Алексеева М. А. Гравюра петровского времени. - Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1990. - 206 с, 2 л. ил.
2. Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII - XIX веков. - М.: Искусство, 1975 -421 с: ил.
3. Аркин Д. Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. - М.: Искусство, 1990. - 399 с: ил.
4. Архипов Н. И., Раскин А. Г. Бартоломео Карло Растрелли. 1675 - 1744. -Л. -М: Искусство, 1964.- 109 с: ил.; 21 л.ил.
5. Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Русский интерьер XVIII - XIX иском. - Л.: Стройиздат. Ленингр. отд-ние, 1977. - 128 с: ил.; 4 л. ил.
6. Борзин Б. Ф. Росписи петровского времени = Decorative art of the nine of Peter the Great. - Л.: Художник РСФСР, 1986. - 208 с: ил.
7. Брук Я. В. У истоков русского Жанра. XVIII век. - М.: Искусство, 1990.-264 с: ил.
8. «... в окрестностях Москвы». Из истории русской усадебной культуры XVIII - XIX вв. / Сост. Шередега В. Н., Турчин В. С. - М.: Искусство, 1979. - 398 с: ил.
9. Гаврилова Е. И. Русский рисунок XVIII века = The russian drawing Will century. - Л.: Художник РСФСР, 1983. - 202 с: ил.
10. Гершензон-Чегодаева Н. М. Дмитрий Григорьевич Левицкий. - М.: Искусство, 1964.-458 с: ил.
11. Евангулова О. С. Изобразительное искусство в России первой Четверти XVIII века: Пробл. становления худож. принципов Нового мрсмени.- М.: Изд-во МГУ, 1987. - 294 с.

12.Евангулова О. С., Карев А. А. Портретная живопись в России второй половины XVIII века. - М: Изд-во МГУ, 1994. - 198 с, 16 л. ил.

13.Ермонская В. В., Нетунахина Г. Д., Попова Т. Ф. Русская мемориальная скульптура: К истории худож. надгробия в России XI - начала XX в.-М.: Искусство, 1978.-311с: ил.

14.Ильина Т. В., Римская-Корсакова С. В. Андрей Матвеев,- М.: Искусство, 1984.-319 с: ил.

15.Ильина Т. В. Иван Яковлевич Вишняков: Жизнь и творчество (К вопр. о нац. своеобразии рус. портр. середины XVIII в.). - М.: Искусство, 1979.-207 с: ил.

16.Ильина Т. В. Русское искусство XVIII века: учеб. - М.: Высш. шк., 2001. - 399 с: ил., цв. вклейка.

17.История русского искусства. В 13 т. /Под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазерев. - М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1953 - Т.5: Русское искусство первой половины XVIII века. - М., 1960. - 570 с, 25 л. ил.; Т.6: Искусство второй половины XVIII века. Архитектура. Скульптура. - М., 1961. - 496 с: ил; Т.7: Живопись второй половины XVIII века. Рисунок и гравюра второй половины XVIII века. Прикладное и декоративное искусство второй половины XVIII века. - М., 1961.

18.История русского искусства: В 2 т. - 2-е перераб. изд. - Т.1: Искусство X - первой половины XIX века. / Под ред. М. М. Раковой и И. В. Рязанцева. - М.: Изобразит, искусство, 1979.-361 с: ил., 8 л. цв. ил.

19.Каганович А.Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия.. - М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. - 320 с, 60 л. ил.

20.Карев А. А. Миниатюрный портрет в России XVIII века. - М.: Искусство, 1989. - 255 с: ил.

21.Коваленская Н. Н. История русского искусства XVIII века. (К 250-летию со дня рождения М. В. Ломоносова.1711 - 1961). - М.: Изд-во Моск. ун-та, 1962. - 285 с, 48 л. ил.

22. Коваленская Н. Н. Русский классицизм. Живопись. Скульптура. Графика. - М.: Искусство, 1964. - 703 с: ил., 15 л. ил.
23. Лапшина Н. П. Федор Степанович Рокотов. - М.: Искусство, 1959. — 247 с: ил., 9 л. портр. - (Живопись. Скульптура. Графика. Монографии).
24. Молева Н. М., Белютин Э. М. Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. - М.: Искусство, 1965. - 335 с: ил., 3 л. ил.
25. Овсянников Ю. М. Франческо Бартоломео Растрелли. - Л.: Искусство, 1982. - 223 с, 33 л. ил., 1 л. портр.
26. Петров В. Н. Михаил Иванович Козловский. - М.: Изобразит, искусство, 1977. - 231 с: ил.
27. Пилявский В. И. Джакомо Кваренги. Архитектор. Художник. - Л.: Стройиздат, Ленингр. отд-ние, 1981. - 212 с: ил.
28. Рязанцев И. В. Русская скульптура второй половины XVIII - начала XIX века: Проблемы содержания. - М.: Рос. акад. художеств, НИИ истории изобраз. искусства, 1994. - 326 с.
29. Савинов А. Н. Иван Алексеевич Ерменев - Л.: Художник РСФСР, 1982. - 184 с: ил.
30. Сахарова И. М. Алексей Петрович Антропов. 1716 - 1795. - М.: Искусство, 1974. - 239 с: ил.
31. Селинова Т. А. Иван Петрович Аргунов. 1729 - 1802. - М.: Искусство, 1973. - 211 с: ил.
32. Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII - начала XIX веков. - М.: Искусство, 1953. - 583 с: ил., 20 л. ил.
33. Целищева Л. Н. Степан Семенович Щукин. 1762 - 1828. - М.: Искусство, 1979. - 263 с: ил.

Искусство XIX века

1. Айвазовский, 1817 - 1900. / Авт.-сост. В. Н. Пилипенко. - Л.: Художник РСФСР, 1983. -39 с, 153 л. ил.
2. Алленов М. М. Василий Суриков. - М.: Слово, 1998. - 95 с: ил. - (Картинная галерея).
3. Алленов М. М., Евангулова О. С., Лифшиц Л. И. Русское искусство X - начала XX века. - М.: Искусство, 1989. - 480 с: ил.
4. Алексеева Т. В. Художники школы Венецианова. - М.: Искусство, 1982.-419 с: ил.
5. Алпатов М. В. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. 1806- 1858: Л.: Художник РСФСР, 1983.-215 с: ил.
6. Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. Т. 1-2 - М.: Искусство, 1967.
7. Алешина Л. С., Ракова М. М., Горина Т. Н. Русское искусство XIX - начала XX века. - М.: Искусство, 1972. - 101 [LXI] с: ил., 160 л. ил.
8. Амшинская А. Василий Андреевич Тропинин. 1776 - 1857. - М.: Искусство, 1979. - 150 с: ил.
9. Ацаркина Э. Н. К. П. Брюллов. Жизнь и творчество. - М.: Искусство, 1963.-534 с.
10. Ацаркина Э. Н. Сильвестр Щедрин. 1791 -1830. - М.: Искусство, 1978.-207 с: ил.
11. Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. 3-е изд. - М.: Республика, 1999. - 448 с: ил.
12. Беспалова Н. И., Верещагина А. Г. Русская прогрессивная

художественная критика второй половины XIX века: Очерки. - М.: Изобразит, искусство, 1979. - 278 с, 40 л. ил.

13. Федор Александрович Васильев = Fyodor Yasilyev: Альбом / Авт. вступ. ст. и сост. Н. Н. Новоуспенский. - М.: Изобразит, искусство, 1991. - 146 с: ил.

14. Верещагина А. Г. Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII-начала XX века. - Л.: Искусство, 1973. - 130 с: ил.

15. Верещагина А. Г. Федор Антонович Бруни. - Л.: Художник РСФСР, 1985. - 255 с: ил.

16. Верещагина А. Г. Николай Николаевич Ге. 1831 - 1894 = Nikolai Gay: Альбом. - Л.: Художник РСФСР, 1988. - 183 с.

17. Гольдштейн С. Н. Иван Николаевич Крамской. Жизнь и творчество. 1837- 1887. - М.: Искусство, 1965. - 439 с: ил., 1 л. портр.

18. Грабарь И. Э. Репин: Монография: В 2 т. Т. 1. - М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. - 332 с: ил.; Т. 2: От первых портретов эпохи расцвета до последних творческих лет. - М.: Наука, 1964. - 331 с: ил.

19. Гусарова А. П. Василий Дмитриевич Поленов. - Л.: Художник РСФСР, 1965. - 55 с: ил.

20. Журавлева Е. В. Владимир Егорович Маковский. 1846 - 1920. - М.: Искусство, 1972. - 159 с: ил.

21. Зименко В. М. Орест Адамович Кипренский. 1782 - 1836. - М.: Искусство, 1988. - 349 с: ил.

22. История русского искусства: В 13 т. / Под общ. Ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. - М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1953. - Т.8, кн. I: Русское искусство первой трети XIX века. Архитектура. Скульптура. Живопись. Графика. - М., 1963. - 707 с: ил.; Т.8, кн. 2: Русское искусство

второй трети XIX века. Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Прикладное и декоративное искусство. - М., 1964. - 570 с: ил.; Т. 9: Русское искусство второй половины XIX века: В 2 кн. - М., 1965.

23. История русского искусства: Учебник для худож. вузов. В 2 т. - 2-е изд., перераб. - М.: Изобразит, искусство, 1979. - Т. 1: Искусство X первой половины XIX века / Под ред. М. М. Раковой и И. В. Рязанцева. - М., 1979. - 361 с: ил., 8 л.цв.ил.; Т. 2, кн. 1: Искусство второй половины XIX века / Под ред. М. Г. Неклюдовой. - М., 1980. - 309 с.:ил.

24.Кеменов В. С. Василий Суриков: Альбом. - Л.: Аврора, 1978. - 311 с, ил; цв. ил.

25.Кеменов В. С. Историческая живопись Сурикова. 1870 - 1880-е гг. - М.: Искусство, 1963. - 507 с: ил., 19 л.ил.

26.Крамской об искусстве: Сборник. / Сост., автор вступ. ст. Т. М. Коваленская. - 2-е изд., доп. - М.: Изобразит, искусство, 1989. - 171 с, 16 л. ил., портр.

27.Кузнецова Э. В. М. М. Антокольский: Жизнь и творчество. - М.: Искусство, 1988. - 310 с: ил.

28.Курочкина Т. И. Иван Николаевич Крамской: Альбом. - М.: Изобразит, искусство, 1980. - 208 с: ил., 1 л. портр.

29.Лазуко А. К. Виктор Михайлович Васнецов, 1848 - 1926. - Л.: Художник РСФСР, 1985. - 79 с: ил., 1 л. портр.

30.Лебедев А. К., Солодовников А. В. Василий Васильевич Верещагин = Vasily Vereshchagin: Альбом. - Л.: Художник РСФСР, 1987. - 179 с: цв. ил. - (Русская живопись XIX в.).

31. Леонтьев П. К. Алексей Гаврилович Венецианов. = Alexei Venetsianov: Альбом. - Л.: Художник РСФСР, 1980. - 199 с: ил., 1 л. портр.

32.Лясковская О. А. В. Г. Перов: Особенности творческого пути художника. - М.: Искусство, 1979. - 175 с: ил., цв. ил.

33. Мальцева Ф. С. Мастера русского реалистического пейзажа XIX ка. Вып. 1. - М.: Искусство, 1952. - 178 с, 22 л.ил. Вып. 2. - М.: Искусство, 1959. -301с, 73 л. ил.
34. Мальцева Ф. С. Алексей Кондратьевич Саврасов. Жизнь и творчество. - М.: Искусство, 1977. - 406 с: ил., 1 л. портр.
35. Мальцева Ф. С. Федор Александрович Васильев. 1850- 1873. - М.: Искусство, 1984. - 271 с: ил., цв. ил.
36. Манин В. С. Куинджи. - М.: Изобразит, искусство, 1976.-207 с.: ил., цв. ил.
37. Моргунов Н. С., Моргунова-Рудницкая Н. Д. Виктор Михайлович Васнецов. Жизнь и творчество. 1848 - 1926. - М.: Искусство, 1962. - 459 с: ил.
38. Обухов В. М. Перов В. Г.: Альбом. - М.: Изобразит, искусство, 1983.- 112 с: ил.
39. Пастон Э. Виктор Васнецов. - М.: Слово, 1998. - 95 с: ил. - (Картинная галерея).
40. Ракова М. М. Русская историческая живопись середины девятнадцатого века. - М.: Искусство, 1979. - 243 с: ил., цв. ил.
41. Репин И. Е. Далекое близкое. - 8-е изд., перераб. и доп. - М.: Художник РСФСР, 1982. - 518 с: ил., 8 л. ил., 1 л. портр.
42. Рогинская Ф. С. Товарищество передвижных художественных выставок: ист. очерки. - М.: Искусство, 1989. - 129 с: ил.
43. Сарабьянов Д. В. Павел Андреевич Федотов = Pavel Fedotov: Альбом. - Л.: Художник РСФСР, 1985. - 175 с.
44. Сарабьянов Д. В. П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века. - М.: Искусство, 1973. - 226 с.

45.Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ: Опыт сравнит, исслед. - М.:Сов. художник, 1980.-261 с: ил., 80 л. ил., цв. ил.

46.Стернин Г. Ю. Очерки русской сатирической графики. - М.: Искусство, 1964. - 335 с: ил.

47.Стасов В. В. Избранное. Живопись. Скульптура. Графика: В 2 т. Т.1: Русское искусство. - М.-Л.: Искусство, 1950.-683 с,99 л. ил.: Т.2: Искусство XIX века. - М.: Искусство, 1951. - 499 с: ил.

48.Товарищество передвижных художественных выставок. 1869 - 1899: Письма. Документы: В 2 кн. / Общ. ред. С. Н. Гольдштейн. - М.: Искусство, 1987.

49.Турчин В. С. Орест Кипренский. - М.: Изобразит, искусство, 1975. — 167 с: ил., 1 л. портр.

50.Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. - М.: Искусство, 1975 - 739 с, 5 л. ил.

51.Шмидт И. М. Русская скульптура второй половины XIX - начала XX века. - М.: Искусство, 1989. - 301 с: ил.

52.Шувалова И. Н. Мясоедов. - Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1971.- 143 с: ил.

53.Шувалова И. Н. Иван Иванович Шишкин = Ivan Shishkin: Альбом. - Л.: Художник РСФСР, 1990. - 210 с: ил., цв. ил.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
I. ИСКУССТВО XVIII ВЕКА	5
II. ИСКУССТВО XIX ВЕКА	25
III. ПЛАН СЕМИНАРСКОГО ЗАНЯТИЯ ПО ИСТОРИИ ИСКУССТВ ДЛЯ СТУДЕНТОВ 3 КУРСА 030 ХГФ. ТЕМА:	
«ТВОРЧЕСТВО И.Е.РЕПИНА»	78
IV. ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТУ ПО ИСТОРИИ ИСКУССТВ ДЛЯ СТУДЕНТОВ 3 КУРСА 030 ХГФ	79
V. ТЕМЫ КУРСОВЫХ РАБОТ ПО ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА XVIII XIX ВЕКОВ	81
БИБЛИОГРАФИЯ.....	83

Учебное издание
Красовицкая Лилия Михайловна
РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII-XIX ВЕКОВ

Учебно-методическое пособие

Редактор *Т. Р. Данилова*
Компьютерная верстка *И. П. Сергеева*

Лицензия ЛР № 020059 от 24.03.97

Сдано в набор 17.12.02. Подписано к печати 17.12.02.
Формат бумаги 60x84/16.
Печать RISO. Уч.-изд. л. 5,75. Усл. п. л. 5,35. Тираж 300 экз.
Заказ № 20

Педуниверситет, 630126, Новосибирск, ул. Вилюйская, 28