

379.44 (P)71 (с-м)

Ш-19



СОВРЕМЕННАЯ  
РОССИЯ

ВЫПУСКЪ I

Шамурины Ю. и З.

ТРЕТЬЯКОВСКАЯ  
ГАЛЛЕРЕЯ



379. 44 (P) 71 (с-м)

11-19

100 КНИГ  
С. М. Петрова

# СОВРЕМЕННАЯ РОССИЯ

ВЫПУСКЪ ПЕРВЫЙ.

---

70M  
1119

Ю. и З. Шамурины.

## ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЛЕРЕЯ.

ПРОСВЕЩЕНО

МОСКВА.

Т-во „ОБРАЗОВАНИЕ“.

1914.

15 СЕН 2009

2 1537



✓



В. А. Стровъ. (1865-1911 г.)

Павель Михайловичъ  
Третьяковъ.  
1832-1898 г.



Д. Г. Левицкій. (1735—1822).

Портретъ А. Н. Оленина.

## I.

Съ реформами Петра I и зарожденіемъ петербургской культуры совершается крутой поворотъ въ русскомъ искусствѣ. Исчезаетъ процвѣтавшая въ Московской Руси церковная и декоративная живопись и, благодаря сближенію съ Западной Европой, прививаются заимствованныя оттуда художественныя формы. Такимъ путемъ возникаетъ въ началѣ XVIII вѣка современная русская живопись, переживавшая за два вѣка своего существованія разнородныя вліянія, рѣзкія перемены вкусовъ и эстетическихъ понятій, но развивавшаяся органически въ преемственной зависимости каждаго новаго теченія отъ предыдущихъ.

Первые шаги молодого русскаго искусства робки и несамостоятельны; обученные у заѣзжихъ иностранцевъ или за-границей, русскіе живописцы только повторяютъ западныя уроки, отставая, конечно, отъ своихъ образцовъ въ изяществѣ и въ мастерствѣ. Раньше всего развивается портретная живопись, наиболѣе цѣнимая въ XVIII вѣкѣ, которой посвя-

щали себя, часто всецѣло, самые даровитые художники. Въ то время, какъ въ другихъ отрасляхъ живописи—въ религіозныхъ или историческихъ композиціяхъ и въ пейзажѣ, русскіе художники добросовѣстно и неумѣло воспроизводили уроки, полученные на Западѣ, въ области портрета въ концѣ вѣка появляются большіе мастера, тонкіе художники, во многихъ отношеніяхъ превосходящіе своихъ учителей.

Въ Третьяковской галлерей ранняя эпоха развитія русской живописи представлена только немногими произведениями. Такъ Алексѣй Петровичъ Антроповъ (1716—1795)—одинъ изъ первыхъ портретистовъ, освободившихся отъ безусловнаго подражанія иностранцамъ, представленъ только однимъ «Мужскимъ портретомъ». Изъ нѣсколькихъ иностранныхъ и русскихъ мастеровъ, у которыхъ Антроповъ перебивалъ въ ученикахъ, больше всего вліянія оказалъ на него французскій портретистъ Ротари, которому онъ подражалъ во многихъ своихъ работахъ. И тѣмъ не менѣе онъ сумѣлъ внести въ свои портреты что-то серьезное и вдумчивое, чего нѣтъ у его учителя, блестящаго и поверхностнаго мастера. Антроповъ не довольствуется изображеніемъ внѣшности модели, онъ старается передать и психологическія черты изображаемаго лица. Иногда это ему удается.

«Мужской портретъ» Третьяковской галлерей не является удачной работой художника. Правда, очень красиво и тщательно вырисованы кружева и канты камзола и самый камзолъ, но лицо, благодаря слишкомъ обобщенной характеристикѣ и неподвижной, застывшей на губахъ, «галантной» улыбкѣ, мало выразительно.

Три находящіяся въ Третьяковской галлерей портрета Феодора Степановича Рокотова (1730—1808 г.), хотя и не даютъ полнаго представленія объ его творествѣ, но достаточно ясно показываютъ, какимъ искуснымъ и самостоятельнымъ мастеромъ онъ былъ.

Портреты Рокотова интересны не только красивой, нѣжной живописью, но и особой выразительностью и одухотворенностью лицъ. Онъ тонко подмѣчаетъ и передаетъ то своеобразное и характерное, что есть въ каждомъ изображаемомъ имъ человѣкѣ. Типичная работа художника—портретъ В. И. Майкова, фривольнаго писателя, жившаго въ царствованіе Екатерины II; сквозь нѣжную серебристую дымку красокъ выглядываетъ характерное, почти отталкивающее лицо, чувственное и хитрое. Красивъ портретъ А. М. Римскаго-Корсакова, выдержанный въ коричневато-оливковой гаммѣ красокъ; гармонично подобраны оливковый бархатъ кафтана, коричневый жилетъ и желтоватое кружево, очень идущіе къ смуглому тону лица и чуть рыжеватымъ волосамъ. Въ лицѣ мѣтко схвачены индивидуальныя, неповторяемыя черты модели. Портретъ Ив. Ив. Шувалова—мало типичная для Рокотова работа. Въ немъ нѣтъ ни обычнаго для этого художника красочнаго богатства, ни остраго проникновенія въ психологію изображаемаго лица. Вѣроятно, отъ своихъ французскихъ учителей Рокотовъ заимствовалъ увлеченіе красочными эффектами дорогихъ матерій, цѣнныхъ камней, кружевъ и лентъ. Онъ часто и умѣло пользуется ими въ своихъ женскихъ портретахъ, ни одного изъ которыхъ нѣтъ, къ сожалѣнію, въ Третьяковской галлерей.

Лучшимъ русскимъ портретистомъ XVIII вѣка является Дмитрій Григорьевичъ Левицкій (1735—1822), въ 50-хъ годахъ привезенный Антроповымъ изъ Кіева въ Петербургъ, учившійся у французскаго декоратора Валеріани. Триумфомъ молодого мастера былъ 1770-й годъ, когда въ Академіи Художествъ была устроена выставка работъ четырехъ русскихъ художниковъ, въ томъ числѣ и Левицкаго, выставившаго пять портретовъ, обратившихъ на него вниманіе общества. Левицкій становится моднымъ портретистомъ; онъ пишетъ императрицу, придворная знать заваливаетъ его заказами. «Кн. А. М. Голицынъ»—характерная работа этого періода. Сообразно съ духомъ времени, Левицкій ставитъ свою модель въ торжественную и граціозную позу, окружаетъ ее сложными аксессуарами и одинаково старательно выписываетъ выхоленное улыбающееся лицо и переливающіяся бархатъ костюма. Въ эту эпоху онъ вырабатываетъ чудесную живописную манеру: нѣжныя, напоминающія эмаль, краски достигаютъ громаднаго богатства и разнообразія.

Въ 70-хъ же годахъ написанъ и портретъ М. Н. Кречетникова, менѣ блестящей, чѣмъ голицынской, но съ той же тщательной выписанностью зеленого кафтана, ленты и кружевъ и съ тѣмъ же отсутствіемъ характерности въ красивомъ улыбающемся лицѣ.

Къ началу 80-ыхъ годовъ въ творествѣ Левицкаго наступаетъ перемѣна; оно дѣлается глубже и значительнѣе. Художникъ меньше увлекается красивой обстановкой и роскошными одѣянiями и все свое вниманіе переноситъ на передачу духовной стороны модели. Портреты этого періода въ громадномъ большинствѣ погрудные, потому что художнику прежде всего нужна голова. Эта наиболѣе зрѣлая полоса творчества Левицкаго представлена въ Третьяковской галлерей нѣсколькими прекрасными работами; «И. И. Дмитріевъ», «А. Н. Оленинъ», «Неизвѣстный въ красномъ кафтанѣ», «Бакунинъ», «Бакунина» и «Анна Давіа» — даютъ ясное представленіе о томъ, какой высоты достигло мастерство художника. У него нѣтъ излюбленныхъ заученныхъ пріемовъ: для каждаго лица онъ умѣетъ найти наиболѣе подходящія краски и наиболѣе характерную позу; онъ тонко подмѣчаетъ индивидуальныя черты модели, скрытыя за привычной любезной улыбкой, и мастерски передаетъ ихъ. Портреты этой эпохи — не обобщенный типъ людей XVIII вѣка, а цѣлая галлерей разнообразныхъ и сложныхъ характеровъ. И въ каждомъ портретѣ краски подобраны такъ, что удивительно гармонируютъ съ характерными чертами лица. Темный фонъ и красный кафтанъ Оленина прекрасно отдѣняютъ болѣзненно-желчное и надменное лицо; къ худощавому, умному и насмѣшливому лицу Бакунина идетъ синевато-сѣрая гамма красокъ, въ которой выдержанъ его портретъ; и трудно придумать что-нибудь болѣе гармонирующее между собой, чѣмъ изумрудные и лиловые тона и полное таинственнаго обаянiя порочное лицо Анны Давіа. Послѣднiя произведенія Левицкаго, тѣ, которыя написаны въ концѣ XVIII и началѣ XIX вѣка, значительно слабѣе прежнихъ его работъ. Онъ пишетъ болѣе просто и сухо, не вглядывается такъ остро въ психологію изображаемаго лица и самыя краски его точно поблекли и выцвѣли. Образцомъ этихъ позднихъ произведеній можетъ служить портретъ Г. Р. Державина — работа неинтересная по вялымъ краскамъ, по очень приблизительной, расплывчатой характеристикѣ лица. Въ теченіе своей долгой художественной дѣятельности Левицкій написалъ большое количество портретовъ. Онъ увѣковѣчилъ почти всѣхъ выдающихся своихъ современниковъ и портреты его останутся лучшимъ памятникомъ феерическаго внѣшняго блеска придворной жизни въ эпоху Екатерины Великой, прекраснымъ воплощеніемъ противорѣчивой и раздвоенной души русскихъ людей XVIII вѣка.

На смѣну Левицкому пришелъ Владиміръ Лукичъ Боровиковскій (1758—1826), начавшій свою художественную карьеру иконописцемъ въ Миргородѣ Полтавской губ. Аллегорическими картинами онъ обратилъ на себя вниманіе Екатерины II во время ея путешествія по южной Россіи и былъ отправленъ императрицей учиться въ Петербургъ. Сначала онъ учился у Левицкаго, а съ 1791 г. — у французскаго портретиста Лампи. Вліяніе этого послѣдняго художникъ сохранилъ до послѣднихъ лѣтъ своего творчества.

Въ серединѣ 90-хъ годовъ Боровиковскій становится любимымъ портретистомъ высшаго свѣта. Среди массы произведеній этого періода особенно выдаются женскіе портреты. Художникъ старательно и любовно изображаетъ молодыя женскія лица; таковы находящіяся въ Третьяковской галлерей: дѣтски миловидная «Лопухина», изящная «Суворова» и жеманныя «Дашинька и Лизынька». Въ гармоніи съ нѣжностью лицъ — краски мягки и свѣтлы; въ нихъ преобладаютъ голубовато-сѣрые и блѣдно-зеленые тона. Ни большой выразительности, ни особой характерности нѣтъ въ портретахъ этой полосы творчества Боровиковскаго; они нѣсколько однообразны: часто повторяется одна и та же задумчиво-томная поза, заученный наклонъ головы, одинаковое положеніе рукъ, скрещенныхъ на груди; на фонѣ портрета однообразный пейзажъ съ закругленными деревьями и свѣтлоголубымъ небомъ.

Въ первое десятилѣтіе новаго вѣка въ творествѣ Боровиковскаго намѣчается болѣе серьезная и выразительная манера письма. Онъ ярче передаетъ характеръ изображаемаго



В. А. Боровиковскій (1758—1826).

Портретъ кн. В. и А. Гагаринныхъ 1802 г.

лица, пишетъ спокойнѣе и увѣреннѣе, пользуется болѣе разнообразной и богатой палитрой. Къ этому періоду относятся находящіеся въ Третьяковской галлерей портреты: барона Рокасовскаго, двухъ неизвѣстныхъ дамъ (одинъ по предположенію гр. Кутайсовой), княженъ Гагаринныхъ, Дубовицкаго, неизвѣстнаго мужчины и супруговъ Дуниныхъ. Эти портреты снабжены, въ большей части, тѣмъ же пейзажемъ съ кудреватыми деревьями и такъ же манерны позы, но многія лица, напримѣръ, лицо предполагаемой гр. Кутайсовой или неизвѣстнаго мужчины выразительны и индивидуальны. Больше смѣлости замѣтно и въ сочетаніяхъ попрежнему нѣжныхъ красокъ: яркія пятна даютъ темно-красная гитара на портретѣ Гагаринныхъ или красная и оранжевая шаль на портретахъ гр. Кутайсовой и г-жи Дуниной. Но выразительность лицъ Боровиковскаго надо принимать съ оговоркой; никогда и нигдѣ онъ не достигаетъ острыхъ и проницательныхъ характеристикъ Левицкаго. Его лица всегда

нѣсколько однообразны и всегда снабжены однимъ и тѣмъ же мечтательнымъ и томнымъ выраженіемъ. (Портреты Дуниныхъ, Гагариныхъ, неизвѣстной дамы).

Оффиціальныя работы Боровиковскаго, красивыя по краскамъ, чужды обычной для него интимности и поэзіи и мало отличаются отъ обычныхъ «парадныхъ» портретовъ XVIII вѣка; въ Третьяковской галлерей, кромѣ великолѣпнаго портрета Екатерины II, онѣ представлены двумя малоинтересными вещами: портретами Фетъ-Али-Мурзы-Кулихана и Антонія-Католикоса. Позднія работы художника, въ родѣ портрета г-жи Дубовицкой или дворецкаго въ имѣніи Д. П. Трощинскаго уже совершенно лишены поэтичности. Онѣ написаны сухой и дѣловитой манерой и жестки по краскамъ.

Боровиковскій, особенно въ послѣдніе годы своей художественной дѣятельности, писалъ иконы, вызывавшія восторги современниковъ. Какъ и все, что выходило изъ-подъ его кисти, онѣ отличаются изяществомъ рисунка и нѣжнымъ, ласкающимъ глазъ, колоритомъ. Но, самъ человѣкъ глубоко вѣрующей и мистически-настроенный, художникъ не сумѣлъ одухотворить свои религіозныя композиціи; въ нихъ больше мастерства, чѣмъ вдохновенія и искренней вѣры. (Св. евангелисты Маркъ и Матеей въ комнатѣ рисунковъ въ Третьяковской галлерей).

Подъ вліяніемъ искусства Боровиковскаго находился малоизвѣстный художникъ Истоминъ, авторъ «Женскаго портрета».

## II.

Въ 1758 году въ Петербургѣ основывается Академія Художествъ. Ея устроители не мечтали о созданіи національнаго русскаго искусства, о живомъ и дѣятельномъ центрѣ художественнаго просвѣщенія. Ихъ одушевляли болѣе скромныя и болѣе практичныя цѣли.

Для великолѣпныхъ дворцовъ Императрицы и ея приближенныхъ были нужны архитекторы, скульпторы и живописцы; пышная придворная жизнь требовала умѣлыхъ художественныхъ ремесленниковъ. Быстро растущихъ потребностей высшаго общества не могли удовлетворить иностранные мастера, стоившіе дорого, работавшіе небрежно и часто неумѣло,—нужно было воспитать изъ крѣпостныхъ ребятъ своихъ доморожденныхъ художниковъ.

Въ серединѣ XVIII вѣка во всѣхъ европейскихъ академіяхъ царило своеобразное искусство, поддерживаемое торжественнымъ строемъ придворной жизни. Живопись, служившая больше всего для украшенія великолѣпныхъ дворцовъ, брала свои сюжеты изъ мифологіи, иногда изъ историческихъ и библейскихъ событій. Неприкрашенная «натура» казалась слишкомъ грубой и некрасивой, недостойной придворнаго величія; вмѣсто обыкновенныхъ людей, вмѣсто живого человѣческаго тѣла рисовались мускулистые атлеты въ классическихъ одѣянїяхъ и плащахъ; естественное выраженіе человѣческихъ страстей замѣнялось театральными жестами и величественными гримасами. Этотъ напыщенный стиль, сложившійся въ концѣ XVII вѣка подъ вліяніемъ преклоненія передъ античнымъ искусствомъ и твореніями великихъ мастеровъ поздняго Возрожденія, казался единственно возможнымъ идеаломъ красоты; въ добровольномъ подчиненіи ему заглушались личныя склонности и самостоятельность творчества. Но беззавѣтно преклоняясь передъ искусствомъ древней Греціи, академисты въ сущности имѣли мало съ нимъ общаго. Они брали только античную форму, но вкладывали въ нее такое сентиментальное или мелодраматическое выраженіе, что совершенно исчезали гармоничность и благородная простота подлиннаго классицизма. Увлекаясь античнымъ искусствомъ, преимущественно скульптурой, художники-академисты особенное вниманіе обращаютъ на пластическую, формальную сторону живописи. XVII и XVIII вѣкъъ эпоха культа рисунка и линіи, достигающихъ у многихъ мастеровъ поразительной красоты. Краски отставляются на второе мѣсто: онѣ служатъ только для «расцвѣчиванія», для выдѣленія рисунка.

Первымъ художникомъ, перенесшимъ въ русское искусство принципы академизма, былъ Антонъ Павловичъ Лосенко (1737—1773 г.), въ 1760 году отправленный за границу для усовершенствованія. Произведеній Лосенко въ Третьяковской галлерей только четыре, при чемъ изъ нихъ нѣтъ ни одного крупнаго, написаннаго въ «академическомъ» духѣ. Только два небольшихъ «этюда съ натурщика» (одинъ красками, другой карандашомъ) и небольшая, написанная сепией, религиозная композиція «Скорбящимъ Помощница» показываютъ какимъ искуснымъ рисовальщикомъ былъ нашъ первый «ученый» художникъ. Смѣло и увѣренно рисуетъ онъ человѣческое тѣло, мастерски лѣпиль мускулатуру.

Среди работъ Лосенко, да и вообще творчества академическихъ мастеровъ, особнякомъ стоитъ милая жанровая картинка «Въ мастерской живописца», написанная такъ непосредственно и правдиво, что долго вызывала сомнѣнія въ своей принадлежности Лосенко.

Послѣдователями и преемниками Лосенко въ дѣлѣ насажденія въ Россіи «академическаго» искусства были Григорій Ивановичъ Угрюмовъ (1764—1823), Андрей Ивановичъ Ивановъ (1775—1848), Алексѣй Егоровичъ Егоровъ (1776—1851), Василій Козьмичъ Шебуевъ (1777—1855) и Петръ Васильевичъ Басинъ (1793—1877). Послѣдній, впрочемъ, принадлежалъ къ болѣе молодому поколѣнію художниковъ-академистовъ.

Въ Третьяковской галлерей академическое искусство представлено совсѣмъ слабо. Нѣтъ ни одной большой исторической или религиозной композиціи названныхъ художниковъ; знакомиться съ ихъ творчествомъ приходится по рисункамъ и эскизамъ или по мало-характернымъ вещамъ, вродѣ портретовъ.

Акварель Угрюмова «Воззваніе къ князю Пожарскому» больше другихъ даетъ понятіе о характерныхъ чертахъ академическаго искусства. Художникъ, правда, расширилъ область историческихъ сюжетовъ и взялъ тему изъ русской исторіи, но, сообразно съ господствующими художественными взглядами, онъ наряжаетъ русскихъ воиновъ въ классическія одежды и снабжаетъ ихъ древне-римскимъ вооруженіемъ и доспѣхами. Фигурамъ онъ придаетъ атлетическія формы, а естественное выраженіе человѣческихъ переживаній замѣняетъ подчеркнутыми «героическими» страстями.

Карандашный рисунокъ Андрея Ивановича Иванова «Перенесеніе съ Голговы тѣла Христа» типичная для академическихъ религиозныхъ композицій работа. Въ немъ отсутствуютъ искреннее одушевленіе и вѣра; видно, что художникъ больше всего думалъ объ анатомической правильности красивыхъ мускулистыхъ фигуръ святыхъ о благородствѣ и пластичности движеній.

Въ томъ же духѣ небольшая картина В. К. Шебуева «Положеніе во гробъ» и нѣсколько его карандашныхъ эскизовъ: «пророкъ Моисей», «царь Давидъ», «Іоаннъ Креститель», «пророкъ Іезекииль» и другіе.

Масляныя картины А. Е. Егорова, находящіяся въ Третьяковской галлерей, представляютъ собой портреты (автопортретъ; кн. Е. И. Голицына и ученикъ Сухановъ), небольшія изображенія Богоматери и «Сусанны» и являются случайными произведеніями. Нѣкоторыя изъ нихъ, на примѣръ, хорошо написанный автопортретъ или «Сусанна» съ красивымъ рисункомъ тѣла, не лишены оригинальности и интереса, но для Егорова-академиста, вѣрнаго послѣдователя Лосенко, онѣ не типичны. Гораздо типичнѣе рисунки, аллегорическія изображенія «мирнаго времени», «наводненія въ С П б.», «процвѣтанія наукъ и искусствъ» и т. д., и религиозные сюжеты. Въ нихъ всѣ черты академическаго искусства налицо: прекрасный рисунокъ, увѣренный и твердый, анатомическая правильность красивыхъ могучихъ фигуръ, изящество драпировокъ и напыщенное благородство позъ и лицъ.

Тѣ же замѣчанія можно сдѣлать и относительно находящихся въ Третьяковской галлерей произведеній Басина: «Этюдъ къ картинѣ мученіе св. Екатерины», «Эскизъ плафона», «Мученіе св. Екатерины. Эскизъ». Въ этюдѣ головы св.

Екатерины особенно чувствуется влияние красиваго, но вылощеннаго и бездушнаго, искусства Гвидо Рени, вообще сильно влиявшаго на академическихъ мастеровъ.

Личность художника мало проявлялась въ «академическомъ» искусствѣ, въ такъ называемомъ «историческомъ» классѣ, пользовавшемся темами изъ античной мифологіи, изъ исторіи и библіи; слишкомъ велика была власть традиціи и школы.

Большую свободу личныхъ вкусовъ и независимость творчества мы встрѣчаемъ только въ двухъ другихъ классахъ Академіи—въ «пейзажномъ» и «портретномъ».

XVIII вѣкъ зналъ два рода пейзажа: перспективную живопись, точно изображавшую виды городовъ, загородныхъ дворцовъ и усадебъ, и ландшафтную, считавшуюся болѣе совершеннымъ родомъ искусства, сочинявшую сложные полуфантастическіе пейзажи съ кудреватыми деревьями и непремѣнными античными развалинами.

Въ Третьяковской галлерей есть произведенія наиболѣе крупныхъ ландшафтныхъ и перспективныхъ пейзажистовъ конца XVIII и начала XIX вѣка, но эти работы не во всѣхъ случаяхъ являются наиболѣе типичными.

Однимъ изъ первыхъ ландшафтныхъ живописцевъ былъ Ѳеодоръ Михайловичъ Матвѣевъ (1758—1826). Онъ почти всю жизнь прожилъ въ Италіи и оставилъ большое количество видовъ Сициліи и Рима, довольно красивыхъ, но однообразныхъ и не передающихъ красочнаго богатства южной природы. Одинъ изъ такихъ итальянскихъ видовъ—«Колизей».

Интереснымъ мастеромъ перспективной пейзажной живописи является Ѳеодоръ Яковлевичъ Алексѣевъ (1753—1824)—много и долго учившійся, наблюдательный художникъ. Образцомъ его итальянскихъ картинъ въ Третьяковской галлерей является «Въ церкви св. Марка въ Венеціи», но для насъ интереснѣе его виды Петербурга, въ которыхъ ему первому изъ русскихъ художниковъ удалось не только точно изобразить внѣшній обликъ города, но и передать красоту расплывающихся въ туманѣ величественныхъ дворцовъ, спокойный просторъ Невы и сѣрый холодный колоритъ сѣвернаго неба. («Видъ набережной Невы отъ Петропавловской крѣпости».) Какъ и всѣхъ академистовъ, Алексѣева меньше интересуетъ чисто живописная, красочная сторона вида; для него цѣннѣе красота линий и архитектурныхъ силуэтовъ.

Его большое дарованіе рисовальщика особенно рельефно выступаетъ въ небольшихъ аквареляхъ и рисункахъ, воспроизводящихъ величіе петербургской архитектуры, (въ комнатѣ рисунковъ «Видъ Михайловскаго замка»).

Изъ учениковъ Ѳ. Алексѣева видное мѣсто въ русской пейзажной живописи заняли Сильвестръ Щедринъ и Максимъ Воробьевъ. Сильвестръ Ѳеодосіевичъ Щедринъ (1791—1830)—художникъ, вниманіе котораго привлекаетъ только яркое и красочное въ природѣ, почти всю свою художественную дѣятельность отдалъ изображенію Италіи. Попавъ въ Кампанью, онъ быстро нашелъ красивую манеру изображенія Рима и его окрестностей: онъ тонко и старательно вырисовываетъ скалы, вѣтки деревьевъ, террасы и виллы, но, изображая детали, не забываетъ объ общемъ впечатлѣніи и не нарушаетъ художественной цѣльности. Римскій періодъ дѣятельности Щедрина представленъ въ Третьяковской галлерей нѣсколькими типичными его работами: «Водопадъ въ Тиволи», «Старый Римъ», «Новый Римъ», «Терраса, обвитая виноградомъ» и др.

Лучшія вещи С. Щедрина написаны послѣ 1825 года, послѣ переѣзда его на берегъ Неаполитанскаго залива, въ Сорренто. Нигдѣ не удавались ему такіе тонкіе переливы красокъ и такіе сложные эффекты освѣщенія, какъ въ произведеніяхъ этого періода. Въ Третьяковской галлерей ихъ довольно много: «Малая Гавань въ Сорренто», «Гротъ въ Сорренто», «Большая Гавань въ Сорренто», «Лунная ночь», «Веранда», «Этюдъ въ малой гавани въ Сорренто», «Этюдъ въ Сорренто». Въ нихъ не только добросовѣстно передана итальянская природа, но и чутко схвачено ея ликующее, праздничное настроеніе.

Творчество Максима Никифоровича Воробьева (1787—1855) разбито на три характерныя полосы, соответствующія тремъ пунктамъ его художественной дѣятель-

ности. 1817 годъ онъ прожилъ въ Москвѣ и сдѣлалъ въ это время рядъ рисунковъ Кремля, московскихъ улицъ и площадей. Рисунки, находящіеся въ Третьяковской галлерей обнаруживаютъ всѣ характерныя черты произведеній московскаго періода: въ нихъ много умѣнія и мастерства; внѣшность Москвы начала XIX вѣка изображена точно и правдиво, но своеобразный духъ города, присущая только ему красота, ускользнули отъ художника.

Въ началѣ 20-хъ годовъ Воробьевъ совершаетъ путешествіе на Востокъ, оказавшееся крайне продуктивнымъ и обогатившее его техническія средства. Въ многочисленныхъ путевыхъ наброскахъ (комната рисунковъ) та же умѣлость, та же точность, что и въ московскихъ рисункахъ. Но въ масляныхъ картинахъ, навѣянныхъ впечатлѣніями Востока, уже выступаетъ нѣчто новое, — стремленіе къ передачѣ настроенія, къ красочной гармоніи. Очень удался художнику «Іерусалимъ ночью», красивый по тону и фантастически эффектный, съ неясными очертаніями города, овѣянного величественной тишиной ночи.

Третій періодъ художественной дѣятельности Воробьева—Петербургскій—представленъ въ Третьяковской галлерей только небольшою акварелью «Вечеръ въ Петербургѣ около биржи». Эта прекрасно написанная вещь, тонко передающая нѣжныя золотистыя краски заката, не даетъ, однако, настоящаго представленія о красочномъ богатствѣ воробьевскаго Петербурга, съ его холодной строгой красотой, царственной Невой и томительными бѣлыми ночами...



С. С. Шукинъ. (1754—1828).

Женскій портретъ.

Учениками Максима Воробьева были Антонъ Ивановичъ Ивановъ (1811—1868), представленный въ Третьяковской галлерей только поэтической и красочной «Переправой Гоголя черезъ Днѣпръ», и многообъщавшій, но рано умершій, Михаилъ Ивановичъ Лебедевъ (1812—1837), одинъ изъ первыхъ художниковъ, начавшихъ писать русскую природу, притомъ не въ видѣ причудливыхъ «ландшафтныхъ» композицій съ античными «руинами», а въ ея подлинномъ скромномъ обликѣ. «Васильково, имѣніе А. Н. Оленина»—одинъ изъ такихъ русскихъ пейзажей Лебедева. Итальянскія работы художника, которыхъ въ Третьяковской галлерей нѣсколько,—«Альбанская аллея», «Вилла въ Италіи», «Въ паркѣ Гиджи» и другія, напоминаютъ пейзажи С. Щедрина, но значительно уступаютъ ему въ красочномъ богатствѣ.

Портретное искусство, хотя и считавшееся въ Академіи низшимъ по сравненію съ «исторической» живописью родомъ творчества, стояло тамъ очень высоко. Недаромъ преподавателемъ портретнаго класса долгое время былъ Левицкій. У художниковъ XVIII и начала XIX вѣка было, какое-то чувство портрета, поразительное умѣніе изъ обыкновеннаго человѣческаго лица дѣлать прекрасное произведеніе искусства. И это почти у всѣхъ: мало интересный въ своихъ историческихъ и религіозныхъ композиціяхъ Угрюмовъ является авторомъ очень недурныхъ портретовъ; «Купецъ Водовозовъ» и «Штабъ-докторъ Каменецкій» написаны живо и умѣло. Хорошъ: «женскій портретъ» Степана Семеновича Щукина (1754—1828) живой и благородный по тону; «мужской портретъ» Петра Семеновича Дрожжина (1745—1805); «портретъ Крылова» Алексѣя Ильича Волкова (1762—1817); автопортреты Бгорова и С. Щедрина.

Но безспорно лучшимъ портретистомъ, получившимъ художественное образованіе въ Академіи, былъ Орестъ Адамовичъ Кипренскій (1783—1836 г.). Изъ Академіи, гдѣ онъ учился по классу исторической живописи у Угрюмова, Кипренскій вынесъ хорошую школу рисунка; знакомство съ великими мастерами итальянскаго Возрожденія научило его любить краски, и въ своихъ портретахъ онъ иногда достигаетъ восхитительной красочной гармоніи; онъ больше всего любитъ густые темные тона, напоминающіе потемнѣвшія краски старинныхъ мастеровъ.

Первое десятилѣтіе XIX вѣка—лучшая пора творчества художника; въ это время онъ создаетъ такіе шедевры, какъ находящіеся въ Третьяковской галлерей портреты гр. Ростопчиной, В. С. Хвостова и Д. Н. Хвостовой. Характерны лица этихъ портретовъ, словно прислушивающіяся къ чему-то или ждущія какого-то громоваго удара, который долженъ разсѣять сгущенную, насыщенную атмосферу. Лица гармонируютъ съ густыми сочными красками, гдѣ преобладаютъ темные тона. Въ красочномъ отношеніи превосходитъ портретъ В. С. Хвостова, съ краснымъ бархатомъ драпировки, образующей фонъ.

Пребываніе въ Римѣ, куда онъ былъ отправленъ въ 1816 году, и легко доставшаяся слава пагубно отразились на талантѣ Кипренскаго. Въ погонѣ за эффектностью онъ часто впадаетъ въ манерность или въ излишне старательную отдѣлку деталей, въ «до сухости доведенную оконченность», по выраженію его современниковъ. Нѣкоторой сухостью, дѣйствительно, страдаютъ портреты г-на Шишмарева и итальянца-доктора, все же красивые по густымъ темнымъ краскамъ. Но и въ это время Кипренскій создаетъ иногда прекрасныя вещи, напоминающія прежняго мастера. Одной изъ такихъ удачныхъ работъ является портретъ г-на Шишмарева (№ 1767), блестящій яркими красками, съ яснымъ и увѣреннымъ рисункомъ. Дальше съ каждымъ годомъ талантъ художника падаетъ: онъ словно разучился рисовать, такъ вялы и манерны его рисунки, напримѣръ, карандашный портретъ Е. А. Телешовой (комната рисунковъ).

Кипренскій любилъ рисовать свое лицо и оставилъ до десяти автопортретовъ, до неузнаваемости непохожихъ одинъ на другой. Автопортретъ, находящійся въ Третьяков-

ской галереѣ, одна изъ позднихъ работъ художника, не принадлежитъ къ лучшимъ его произведеніямъ.

Александръ Григорьевичъ Варнекъ (1782—1843) сверстникъ Кипренскаго, одинъ изъ лучшихъ портретистовъ своего времени, во многихъ отношеніяхъ является уже предвѣстникомъ новой реалистической эпохи, заботящейся больше о сходствѣ, чѣмъ о красотѣ портрета. Творчество его очень неровно. Порой онъ поднимается до такихъ красочныхъ и изящныхъ вещей, какъ автопортретъ или портреты Ахвердова и Корсакова, въ которыхъ показываетъ себя вѣрнымъ ученикомъ великихъ портретистовъ XVIII вѣка. Чаще онъ дѣловито и правдиво, безъ прикрасъ, рисуетъ своихъ современниковъ; въ такомъ духѣ написаны портреты Ахвердовой, Ступина и «Мужской портретъ».

Графъ Феодоръ Петровичъ Толстой (1783 — 1873) одна изъ наиболѣе интересныхъ художественныхъ индивидуальностей среди художниковъ-академистовъ. Его творчество скромно и интимно: онъ не оставилъ ни одной сложной и большой композиціи. Его художественное наслѣдство все состоитъ изъ акварелей, рисунковъ перомъ и карандашомъ и гипсовыхъ или восковыхъ небольшихъ барельефовъ. Въ то время, когда въ Академіи и въ прилегающихъ къ ней художественныхъ кругахъ, всѣ увлекались античнымъ искусствомъ, не вникая на самомъ дѣлѣ въ его духъ и принимая его въ утрированныхъ формахъ, Толстой одинъ, можетъ-быть, понялъ и сумѣлъ воспроизвести ясную гармонию и царственное спокойствіе классическаго стиля.

Толстой хорошо представленъ въ Третьяковской галереѣ, начиная отъ раннихъ его работъ—гипсовыхъ медальоновъ и кончая позднѣйшими иллюстраціями къ «Душенькѣ» Богдановича. Гипсовые медальоны на сюжеты отечественной войны—первое произведеніе художника, доставившее ему большую славу, исполнены еще въ стилѣ академическихъ аллегорій, далекихъ отъ античной простоты. Въ тотъ же годъ онъ дѣлаетъ 4 барельефа изъ воска на сюжеты изъ Одиссеи. Здѣсь уже вполнѣ восстановленъ эллинскій стиль съ царственнымъ спокойствіемъ, пластичностью жестовъ и позъ и утонченной простотой.

Изысканной красоты полно лучшее произведеніе Э. Толстого — 63 иллюстраціи къ поэмѣ Богдановича «Душенька». Онъ работалъ надъ ними 13 лѣтъ, но не всѣ иллюстраціи одинаково хороши. Иногда слишкомъ усложнена и загромождена композиція, нарушена строгость линій шаловливыми амурами или затѣйливыми аксессуарами, но большая часть полна чисто эллинскаго благородства.

### III.

Творчество Алексѣя Гавриловича Венеціанова (1779—1847) первая попытка русской живописи стать національной не только по сюжетамъ, но и по духу. Этому требовало общее направленіе русской культуры, растущее національное сознаніе, могучимъ пожаромъ вспыхнувшее послѣ героической борьбы 12-го года.

Изучая голландскихъ реалистовъ XVII вѣка, Венеціановъ пришелъ къ заключенію, что художникъ-реалистъ долженъ писать съ натуры, а не подражая мастерамъ прошлаго. Для насъ это—безспорная истина, но въ 20-хъ годахъ, когда единственной школой молодого художника считались «древніе и Рафаэль», говорить о непосредственномъ изученіи природы было большой смѣлостью. Проводя лѣто въ деревнѣ въ Тверской губерніи, Венеціановъ съ большой правдивостью и безъ всякихъ ухищреній зарисовываетъ типы крестьянъ. Въ Третьяковской галереѣ находится: «пряха Тверской губ.», «голова мальчика», «голова старика», «крестьянка съ васильками». Этюды эти, не блещущіе мастерствомъ, однообразнаго тона, подкупаютъ, однако, своей безыскусственной простотой и непосредственностью подхода. Позднѣе художникъ переходитъ къ незамысловатымъ сценкамъ изъ крестьянской жизни: «На пашнѣ», «На жатвѣ»,

«Вотъ-те и батькинъ обѣдъ!». Этимъ картинкамъ далеко до реализма въ нашемъ теперешнемъ смыслѣ слова: въ нихъ еще много приглаженности, напримѣръ, баба въ «Пашнѣ» одѣта въ нарядный сарафанъ и высокій праздничный кокошникъ, но тѣмъ не менѣе у автора ихъ нельзя отнять большой наблюдательности и любовнаго отношенія къ русской природѣ и деревнѣ.

Венеціановъ основалъ одну изъ первыхъ русскихъ художественныхъ школъ, какую-то частную академію художествъ. Собралъ нѣсколько десятковъ мальчиковъ и юношей, зимой въ Петербургѣ, лѣтомъ у себя въ деревнѣ, онъ училъ ихъ по своему собственному методу, совершенно отличному отъ академическаго преподаванія. Венеціановъ отвергалъ рисованіе съ античныхъ гипсовъ и училъ писать съ натуры—отдѣльные предметы, обстановку комнатъ, позднѣе живую натуру. Онъ съ любовной бережностью относился къ индивидуальности каждаго ученика, не насилуя его природныхъ способностей.

Изъ этой школы вышло нѣсколько художниковъ, продолжившихъ завѣты учителя и развившихъ его реалистическія начинанія, но большая часть ихъ въ 40-хъ годахъ примкнула къ Академіи, гдѣ въ то время царило почти поголовное увлеченіе эффектнымъ творчествомъ К. Брюллова.

Въ Третьяковской галлерей находятся картины нѣсколькихъ учениковъ и послѣдователей Венеціанова; всѣ эти произведенія, такъ же какъ и произведенія учителя, не отличаются ни мастерствомъ, ни красочнымъ богатствомъ, но интересны какъ раннія проявленія реалистическихъ стремленій, къ половинѣ XIX вѣка ставшихъ господствующими въ русскомъ искусствѣ.

Небольшая картина Лавра Степановича Плахова (1811—1881) «Въ столлярной мастерской» написана вполнѣ въ духѣ венеціановскихъ традицій.

Нѣсколько болѣе широкія задачи ставилъ себѣ Евграфъ Семеновичъ Крендовскій, изображавшій не только отдѣльные типы и несложныя сценки, но и недурно передававшій обликъ южныхъ захолустныхъ городовъ. Въ Третьяковской галлерей находится его «Площадь провинціального города».

Хорошо написана картинка Феодора Михайловича Славянскаго (1817—1876) «Кабинетъ художника»—уютный «intérieur», введенный въ моду послѣдователями Венеціанова.

Вѣрнымъ ученикомъ Венеціанова является въ своихъ раннихъ работахъ, вродѣ «Портрета А. Г. Венеціанова» и «портрета дочери художника», Сергей Константиновичъ Зарянко (1818—1870).

Близокъ къ Венеціанову своими безхитростыми жанровыми картинками и Василій Андреевичъ Тропининъ (1776—1857), болѣе извѣстный, впрочемъ, какъ портретистъ. Въ Третьяковской галлерей, если не считать карандашнаго рисунка извѣстной «Кружевницы» и двухъ этюдовъ жанроваго характера—«Пьяница» и «Охотникъ», находятся только портреты художника. Какъ портретистъ Тропининъ представленъ достаточно полно и легко возсоздать его творческій обликъ. Это очень неровный художникъ, иногда поднимающійся до мастерства Кипренскаго, иногда же кажушійся совсѣмъ безцвѣтнымъ. Рядъ его портретовъ написанъ дѣловито и просто, съ большимъ, повидимому, сходствомъ, но безъ всякаго вдохновенія. Но въ 30-хъ и 40-хъ годахъ въ Москвѣ уже сильны были реалистическія тенденціи, въ портретѣ больше цѣнили сходство его съ оригиналомъ, чѣмъ красоту линий и красокъ. Тропининъ былъ излюбленнымъ портретистомъ московскаго общества и пользовался большимъ авторитетомъ въ художественныхъ кругахъ.

Нѣкоторыя работы художника, особенно раннія, напоминаютъ манеру Кипренскаго; въ нихъ тотъ же живой, эффектный поворотъ головы и тѣ же густыя темныя краски. Таковъ «Пушкинъ»—лучшій портретъ поэта и «Шереметьевская», написанная въ сочныхъ коричневыхъ тонахъ. Менѣе блестящи, но все же хороши по увѣренному рисунку и благородному тону, портреты Карамзина, Карташева, Уткина, Заикина и Шестова. Отлично нарисованный характерный портретъ гр. Зубовой сильно про-

игрываетъ благодаря слишкомъ яркимъ, кричащимъ краскамъ. И на ряду съ этимъ нѣкоторые портреты такъ блѣдны по колориту, такъ вялы и расплывчаты по рисунку, что кажутся произведеніями другого художника. Таковы портреты Л. С. Бороздны, архим. Ѳеофана, К. Брюллова и Глѣбова-Стрѣшнева.

Петръ Ѳеодоровичъ Соколовъ (1791—1847) интересный портретистъ, умѣющій въ небольшой акварели тонко передать характерныя черты модели. Въ Третьяковской галлерей есть только одинъ написанный имъ масляными красками «Женскій портретъ», зато довольно много акварельныхъ, изъ которыхъ, нѣкоторые, какъ, напримѣръ, портреты К. Н. Батюшкова, гр. Тизенгаузенъ, графини Тизенгаузенъ, гр. Бекендорфа и А. О. Смирновой отличаются громадной живостью и мѣткими увѣренными характеристиками.

#### IV.

Прекраснымъ завершеніемъ академическаго искусства было творчество К. П. Брюллова (1799—1852) одного изъ величайшихъ русскихъ художниковъ первой половины XIX вѣка.

Талантъ Брюллова развивался въ самыхъ благопріятныхъ условіяхъ. Отецъ его, художникъ миниатюрной живописи, съ раннихъ лѣтъ началъ учить сына рисованію. Попавъ въ академію, учась у Андрея Ивановича Иванова и Егорова, Брюлловъ прошелъ прекрасную школу рисунка и считался однимъ изъ способнѣйшихъ учениковъ. Съ молодости его приучили къ мысли о предстоящемъ ему великомъ художественномъ будущемъ.

Попавъ въ 1823 году въ Римъ онъ, случайно натолкнувшись на сюжетъ «гибели Помпеи», съ присущей ему страстностью начинаетъ работать надъ грандіозной исторической картиной, которая должна была показать его исключительную одаренность и художественную зрѣлость. Въ 1832 году картина была окончена и вызвала въ Римѣ взрывъ восторговъ; когда же черезъ три года она была привезена въ Россію, то восхищеніе и національная гордость не знали предѣловъ. Брюлловъ сталъ героемъ дня; въ честь него писались хвалебныя оды, кончавшіяся словами:

«И сталъ послѣдній день Помпеи

«Для русской кисти первымъ днемъ!..»

Теперь «Послѣдній день Помпеи» находится въ петербургскомъ Музеѣ Императора Александра III. Эскизы въ Третьяковской галлерей (комната рисунковъ) довольно точно передаютъ впечатлѣніе отъ прославленной картины, а акварельный эскизъ даже даетъ понятіе о ея рѣзкихъ, черныхъ, бѣлыхъ и красныхъ тонахъ. Въ своихъ историческихъ композиціяхъ (кромѣ «Помпеи» онъ началъ писать «Осаду Пскова» и «Нашествіе Гензериха», но не докончилъ ни той, ни другой) Брюлловъ не совсѣмъ былъ свободенъ отъ академическаго шаблона. Въ нарочитой группировкѣ фигуръ и въ облагораживающемъ природныя очертанія рисункъ сильно сказывается зависимость художника отъ академизма. Да и отношеніе къ краскамъ вполне академическое: мало видно заботъ о красотѣ ихъ сочетаній, онѣ дѣлятся не сами по себѣ, а лишь постольку, поскольку «расцвѣчиваютъ», подчеркиваютъ рисунокъ. Останавливаться долго на историческихъ композиціяхъ Брюллова не приходится, въ виду отсутствія ихъ въ Третьяковской галлерей, да къ тому же значеніе и творчество его далеко не исчерпывается ими. Онъ много работалъ въ области жанра и портрета и въ нихъ показалъ себя еще болѣе крупнымъ художникомъ, чѣмъ въ историческихъ и религиозныхъ картинахъ. Въ Третьяковской галлерей Брюлловъ жанристъ и портретистъ представленъ очень хорошо: въ достаточной мѣрѣ полно и типичными вещами.

Брюлловъ создалъ новый родъ жанра—изящнаго, немного пикантнаго, выбирающаго свои сюжеты преимущественно изъ экзотической жизни Италіи и Востока, богатой яркими красками и поэтическими преданіями; «Римская часовня», «Пиферари передъ образомъ Мадонны», «Венера съ прислужницами»—образцы Брюлловскаго жанра. Художника привлекаютъ только праздничные и граціозные моменты жизни: шалости,



А. Г. Венеціановъ. (1779-1847 г.)

„На пашнѣ“.



В. А. Тропининъ. (1776-1857 г.)

Портретъ А. С. Пушкина. 1827 г.

Портретъ сына художника.





К. П. Брюлловъ. (1799—1852).

„Всадница“. 1832 г.

беззаботное веселье, любовныя сценки или комичныя положенія; легкой акварельной манерой, украшая и поддурманивая всегда немного неуклюжую жизнь, онъ набрасываетъ «Свиданіе», «Праздникъ сбора винограда», «Рыбаковъ» на залитомъ солнцемъ берегу Неаполитанскаго залива (комната рисунковъ). Въ этихъ несложныхъ аквареляхъ еще больше, чѣмъ въ картинахъ, писанныхъ масляными красками, чувствуется избытокъ жизни и веселья, какое-то опьяненіе красочной прелестью южной природы.

Самое цѣнное въ художественномъ наслѣдствѣ Брюллова—его дивныя портреты. Онъ создавалъ ихъ свободно, не будучи стѣсненъ предвзятой манерой, выбирая для cadaго лица наиболѣе подходящую, съ громадной прозорливостью схватывая все характерное.

Одинъ взглядъ на портретъ Брюллова—и ясно вырастаетъ представленіе о человѣкѣ, о томъ, какъ онъ ходитъ, говоритъ, двигается.

Брюлловъ, какъ портретистъ, никогда не устаётъ и не повторяется: у него громадный запасъ новыхъ приёмовъ и неистощимое богатство красочныхъ сочетаній. Лица его портретовъ—не застывшая внѣшняя маска, а рельефный, живой образъ человѣка. Изъ имѣющихся въ Третьяковской галлерей укажемъ, какъ на лучшіе въ красочномъ отношеніи и по мѣткой характеристикѣ, портреты: А. Н. Рамазанова, Н. В. Кукольника, П. В. Кукольника, А. Н. Струговщикова, адвоката Аскани и аббата Ланчи.

Художникъ щедро разбрасываетъ свой талантъ, словно упиваясь разрѣшеніемъ самыхъ сложныхъ задачъ, и портреты часто превращаются въ крупныя жанровыя произведенія, въ родѣ «Всадницы» — гр. Самойловой, скачущей по аллеѣ, усеянной солнечными просвѣтами.

Творчество многочисленныхъ послѣдователей Брюллова довольно однообразно и близко къ творчеству учителя. Повторяются одни и тѣ же введенные имъ въ моду сюжеты—итальянки, турчанки, вдовушки, то пляшущія, то молящіяся дѣвушки; всё онѣ одного типа, восточнаго или южнаго, который такъ любилъ авторъ «Помпеи». Громадный талантъ Брюллова ослѣплялъ начинающую молодежь, его творенія становились высочайшимъ идеаломъ и подражаніе ему казалось наиболѣе разумнымъ методомъ достигъ художественнаго совершенства. Искусство «брюлловцевъ» не было жизнеспособно, потому что, заимствуя не только технику, но и сюжеты и содержаніе, они не развивали ихъ, а только старались какъ можно ближе держаться своего образца.

Мы остановимся только на тѣхъ послѣдователяхъ и ученикахъ Брюллова, картины которыхъ имѣются въ Третьяковской галлерей. Но надо оговориться, что даже и они представлены недостаточно: такъ, совершенно отсутствуютъ большія историческія композиціи, въ которыхъ вліяніе Брюллова сказалось особенно замѣтно, и мало образцовъ миловиднаго брюлловскаго жанра.

Яковъ Ѳеодоровичъ Капковъ (1816—1854)—спокойный, немного меланхоличный художникъ, авторъ хорошо нарисованныхъ и пріятныхъ по краскамъ «Невѣсты» и «Женскаго этюда». Его религіозныя работы «Богоматерь съ Младенцемъ» и «Благовѣщеніе» по рисунку и краскамъ напоминаютъ брюлловскія, но выгодно отличаются отъ нихъ овѣвающимъ ихъ поэтическимъ, нѣсколько мечтательнымъ настроеніемъ.

Алексѣй Васильевичъ Тырановъ (1808—1859)—ученикъ Венеціанова, увлекшійся въ послѣдствіи язычески-радостнымъ, блестящимъ искусствомъ Брюллова, представленъ въ Третьяковской галлерей только двумя превосходными портретами Айвазовскаго и Лажечникова.

Николай Алексѣевичъ Ломтевъ (1816—1858)—чрезвычайно своеобразный художникъ съ замѣтнымъ подчиненіемъ эффектной колоритности Брюллова, но самостоятельный, почти свободный отъ школьныхъ традицій. Въ Третьяковской галлерей находятся только его небольшіе эскизы къ религіознымъ и историческимъ картинамъ. Даже по эскизамъ замѣтно, что Ломтевъ былъ небольшимъ мастеромъ рисунка и композиціи; послѣдняя у него всегда запутана и страдаетъ неясностью, но чувство красокъ, любовь къ смѣлымъ, яркимъ ихъ сочетаніямъ, у него громадная. И такъ же громадна его фантазія; сюжеты его картинъ чрезвычайно разнообразны: то это «фантастическій пейзажъ», то сложная композиція «Обличеніе жрецовъ», то «Послѣдняя казнь въ Египтѣ». Иногда его занимаютъ сюжеты изъ священнаго писанія и онъ красиво изображаетъ «св. Андрея на горахъ кіевскихъ» или «Трехъ отроковъ въ печи огненной».

Ѳеодоръ Антоновичъ Бруни (1800—1875) одинъ изъ ветерановъ академизма, талантливый художникъ, въ глазахъ современниковъ заслоненный яркой фигурой творца «Помпеи». Въ своихъ большихъ религіозно-историческихъ картинахъ онъ является вѣрнымъ послѣдователемъ Егорова, унаслѣдовавшимъ отъ учителей прекрасный, четкій рису-

БИБЛИОТЕКА  
№ 11532  
Изд. 1900



К. П. Брюлловъ. (1799—1852 г.).

„Послѣдній день Помпеи“ Эскизъ.

нокъ, ясность композиціи и любовь къ патетическому. Въ Третьяковской галлерей только эскизь къ его громадному «Мѣдному змію» (находится въ С.-Пб. въ Музей Александра III) и наброски перомъ: «Борьба добрыхъ духовъ со злыми», «Въ пустынь застигнутые грозой», «Христось, окруженный учениками». За исключеніемъ колорита, а онъ у Бруни мало интересенъ, эти наброски и эскизь даютъ представленіе о манерѣ письма художника.

Самостоятельнѣе и оригинальнѣе Бруни въ своихъ религіозныхъ картинахъ. Ихъ нѣсколько въ Третьяковской галлерей: «Спаситель», «Нерукотворенный образъ» и двѣ «Богоматери». Самая лучшая изъ нихъ «Спаситель»; остальные, красиво нарисованныя, отличаются слишкомъ вялыми и блѣдными красками. Но тихое религіозное чувство и нѣкоторый налетъ мистицизма, присущіе образамъ Бруни, выгодно отличаютъ ихъ отъ бездушныхъ религіозныхъ композицій другихъ академистовъ.

Въ эпоху расцвѣта творчества Брюллова, въ Академіи появляются интересныя, имѣющія по задачамъ много общаго съ венеціановской школой, попытки создать русскій жанръ, передать характерный обликъ русскаго быта. Эти попытки дороги намъ какъ стремленіе русской живописи найти свое національное лицо, стать на родную почву. Образцами произведеній академическаго жанра могутъ служить картины Штернберга и Соколова.

Васидій Ивановичъ Штернбергъ (1818—1845) вначалѣ многообщающій изобразитель Украины («Кіевъ», «Выдубецкій монастырь около Кіева», «Малороссійскій шинокъ») скоро промѣнялъ ее на Италію. Его итальянскія работы представляютъ меньше интереса, хотя среди нихъ попадаются такія красивыя вещи, какъ «Озеро Неми» съ эффектными пятнами воды сквозь сѣть вѣтвей. Славный миниатюрный автопортретъ свидѣтельствуетъ о разносторонности художника.

Позднѣе въ 50-хъ годахъ Иванъ Ивановичъ Соколовъ (р. 1823—†) нашель болѣе совершенныя формы для изображенія малороссійскаго быта. Онъ беретъ сложные сюжеты съ большимъ количествомъ фигуръ и немного сентиментально, но талантливо, рисуетъ бѣлыя хаты и свѣтлое небо Украины, темную зелень тополей, пестроту костюмовъ. («Утро послѣ свадьбы» и «Сборъ вишенъ въ помѣщицьемъ саду».)

## V.

Александръ Андреевичъ Ивановъ (1806—1852)—первый изъ русскихъ художниковъ, для котораго творчество было призваніемъ и общественнымъ служеніемъ. Сынъ и ученикъ профессора Академіи Андрея Ивановича Иванова, онъ въ 1829 году былъ отправленъ за границу Обществомъ поощренія художествъ. Прибывъ въ Римъ, Ивановъ снялъ мастерскую и принялся работать. Началась жизнь, обѣдная внѣшними событіями, но богатая творчествомъ. Человѣкъ вѣрующій, Ивановъ искалъ темы для большой картины на религіозный сюжетъ. Сначала онъ остановился на темѣ «Братья Іосифа находятъ чашу въ мѣшкѣ Веніамина» и сдѣлалъ два этюда. Въ нихъ онъ еще остается типичнымъ академистомъ, формально подходящимъ къ своей темѣ.

Потомъ читая Евангеліе, Ивановъ пришелъ къ мысли написать «Явленіе Христа народу». Эта мысль захватила художника и властвовала надъ нимъ около двадцати лѣтъ. «Явленіе Христа» онъ бралъ не какъ рассказъ, не какъ случайно найденную тему. Онъ взялъ его какъ широкую историческую и религіозную идею. Онъ видѣлъ Христа, несущаго тихую радость и правду любви, обѣтованіе вѣчной жизни, счастье и миръ всему живущему, и толпу у синихъ водъ Іордана, въ жаждѣ свѣта пришедшую къ Іоанну, толпу больныхъ, измученныхъ, сомнѣвающихся, утонувшихъ въ грѣхѣ. Въ толпѣ цѣлый міръ темпераментовъ, переливовъ чувствъ и мыслей, цѣлая эпопея человѣческой души...

Рѣшивъ отдать свою жизнь и творчество прославленію Мессіи, Ивановъ бережно и благоговѣнно подходитъ къ исполненію. Чтобы испробовать свои силы, онъ беретъ за болѣе простое «Явленіе воскресшаго Христа Маріи Магдалинѣ» и послѣ



А. А. Ивановъ. (1809—1852 г.).

Этюдъ для картинѣ „Явленіе Христа“.

продолжительной и настойчивой работы отправляетъ въ 1835 году свое произведеніе въ Общество поощренія художествъ. Эскизъ его находится въ Третьяковской галлерей; по стилю, по трактовкѣ фигуръ картина очень близка къ академическимъ произведеніямъ, но въ простотѣ композиціи, въ отсутствіи всего лишняго и украшающаго сказывается намѣреніе Иванова сосредоточить вниманіе зрителей на внутреннихъ переживаніяхъ Магдалины.

Ободренный успѣхомъ своего перваго произведенія, Ивановъ приступаетъ къ завѣтному «Явленію Христа». Въ самомъ приступѣ къ новой картинѣ мы уже видимъ художника новой формаци, ищущаго и стремящагося проявить свое, индивидуальное. Онъ не беретъ типъ Христа у великихъ мастеровъ прошлаго, а, выяснивъ свою идею, старается дать ей наилучшее воплощеніе. Ивановъ хотѣлъ представить Христа Богомъ, но принявшимъ въ своей земной жизни образъ человѣческой, живущимъ среди извѣстной исторической обстановки. Изученіе этой обстановки—насуточная задача художника.

Въ эпоху, когда художники учились на творчествѣ мастеровъ прошлаго, Ивановъ сумѣлъ вернуться къ истинной основѣ всякаго искусства, къ природѣ. Въ этомъ былъ громадный психологическій переворотъ и его значеніе далеко не исчерпывается соображеніемъ—удалось ли Иванову вполнѣ освободиться отъ школьной заученности. Онъ началъ все снова, создалъ себѣ долгую школу изученія природы и поразительное количество все-

возможныхъ этюдовъ, находящихся въ Третьяковской галлерей и Румянцевскомъ музеѣ, свидѣтельствуеъ о долголѣтней напряженной работѣ.

Набросавъ первоначальный эскизъ картины (Третьяк. гал., комната рисунковъ), нѣсколько отличающійся отъ окончательной композиціи, намѣтивъ главнѣйшіе типы, Ивановъ начинаетъ заботиться объ идеальномъ воплощеніи каждой мельчайшей детали. Онъ никогда не бываетъ удовлетворенъ этюдомъ съ натуры,—перерабатываетъ его, усиливаетъ, концентрируетъ выраженіе—и въ результатѣ создаетъ изумительно выразительную голову или фигуру.

Съ невиданной въ русской живописи мощью написана голова Іоанна Крестителя, полная фанатическаго паѳоса, огненнаго порыва, страстной вѣры. Больше всего работаль Ивановъ надъ фигурой и головой Христа. Иногда, вспоминая уроки старой Академіи, онъ бралъ въ основу мраморную голову Аполлона Бельведерскаго и старался перевоплотить ее въ идеальный обликъ Христа...

Стремясь къ жизненной правдѣ, художникъ настойчиво изучаетъ южный пейзажъ, игру свѣта и рефлексовъ на обнаженныхъ тѣлахъ купающихся, тающія дали горъ, эффекты утренняго тумана надъ итальянскими долинами.

Каждый изъ этихъ вспомогательныхъ этюдовъ—цѣлая картина, въ передачѣ эффектовъ свѣта и воздуха значительно превосходящая современную Иванову пейзажную живопись. И вся эта колоссальная работа ведется на фонѣ полунищенскаго существованія, насмѣшекъ, ироническихъ взглядовъ, необходимости выпрашивать пособія у покровительствующаго художнику наслѣдника Александра Николаевича.

Больше десяти лѣтъ вдохновенно работаль художникъ, но затѣмъ начались періоды колебаній, сомнѣнія и тягостнаго разочарованія. И, можетъ быть, эта тяжелая душевная борьба съ самимъ собой надорвала силы Иванова и законченная картина, находящаяся въ Румянцевскомъ музеѣ, оказалась хуже подготовительныхъ этюдовъ къ ней, не оправдала затраченныхъ на нее силъ. Великолѣпны частности, отдѣльныя головы и фигуры, но воплощеніе основнаго замысла не удалось художнику. Отъ Христа не вѣетъ величіемъ святости и божественной мощи. Онъ не царить надъ міромъ и ждущей толпой, и центральная фигура картины—Іоаннъ Креститель, полный вдохновенной изступленности.

Въ 1858-мъ году картина была привезена въ Петербургъ и выставлена въ Академіи. Успѣхъ ея былъ очень незначителенъ.

Кромѣ „Явленія Христа“ и массы этюдовъ, художникъ въ промежуткахъ работы надъ картиной создалъ въ 40-хъ годахъ большое количество эскизовъ на темы изъ Ветхаго и Новаго Завѣта, находящихся въ Румянцевскомъ музеѣ.

Вліяніе Иванова огромно и сказалось не только на художникахъ, слѣдовавшихъ за нимъ, но и на позднѣйшемъ поколѣніи.

Павелъ Андреевичъ Ѳедотовъ (1816—1852)—одна изъ наиболѣе самобытныхъ фигуръ въ русской живописи. Начавъ съ неумѣлыхъ рисунковъ и каррикатуръ, онъ къ концу своей недолгой жизни далъ нѣсколько отличныхъ жанровыхъ картинъ, открывшихъ передъ нимъ дорогу талантливаго и остроумнаго художника-реалиста.

Дѣтство, проведенное на свободѣ, въ полной своеобразныхъ типовъ Москвѣ, снабдило его острой наблюдательностью и интересомъ ко всему характерному. Участь въ кадетскомъ корпусѣ и позднѣе состоя на военной службѣ, Ѳедотовъ охотно рисуетъ каррикатуры, заносить попадающіяся ему комичныя сценки и типы. Онъ любитъ бродить по улицамъ, пытливо приглядываясь ко всему типичному, и тщательно заноситъ на бумагу всѣ свои впечатлѣнія. Слабо владѣя рисункомъ, Ѳедотовъ вначалѣ для передачи характерныхъ чертъ прибѣгаетъ къ подчеркиванію и преувеличенной выразительности. («Передняя частнаго пристава въ большой праздникъ», «Слуга покупаетъ щетки у разносчика»). Въ то же время онъ рисуетъ и портреты, которые удаются ему значительно лучше бытовыхъ сценъ, напримѣръ, Портретъ отца. Ободренный успѣхомъ нѣ-



В. Г. Перовъ. (1833—1882 г.).

„Птицеловъ“ 1870 г.

сколькихъ нарисованныхъ имъ картинъ изъ военной жизни, Ѳедотовъ въ 1844-мъ году выходитъ въ отставку и всецѣло отдается живописи.

Къ концу 40-хъ годовъ художнику становятся по силамъ болѣе сложныя, многофигурныя сцены, но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ теряетъ чувство художественной мѣры и, торопясь дать волю своей богатой наблюдательности и неистощимому юмору, нарушаетъ естественную выразительность. Онъ заставляетъ персонажей своихъ картинокъ кривляться и гримасничать, но не довѣряя все же своимъ изобразительнымъ средствамъ, сопровождаетъ рисунки длиннымъ пояснительнымъ текстомъ. Произведенія этого времени въ большей части написаны сепіей или карандашомъ. Ихъ достаточно въ Третьяковской галлерей, чтобы составить представленіе объ этой полосѣ творчества художника: «Все въ долгъ», «Ошибся», «Въ магазинѣ», «Болѣзнь и смерть Фидельки», «Бѣдной дѣвушки краса—смертная коса!»

Въ 1848 году Ѳедотовъ переходитъ на масляную живопись и, бросивъ путь карриатуры, прочно переходитъ къ жанру. Не прибѣгая къ подчеркиванію, онъ находитъ теперь выразительныя и правдивыя формы. Художникъ не перестаетъ смѣяться, но смѣется надъ подлинной жизнью, а не надъ выдумками своей неутомимой фантазіи. Онъ твердо знаетъ, что ему надо сказать и не загромождаетъ картины ненужными лицами и аксессуарами. Въ этотъ періодъ имъ написаны «Жена—модница» и заслужившіе одобреніе Брюллова, находящіеся въ Румянцевскомъ музеѣ—«Сватовство маіора» и «Свѣжій кавалеръ». Ѳедотовъ красиво изображаетъ перспективу комнатъ, вѣрно схватываетъ типы и характерныя позы и съ большимъ искусствомъ вырисовываетъ костюмы и всю «околичность». Своимъ мастерскимъ реализмомъ онъ въ это время значительно превосходитъ венеціановцевъ и всѣхъ своихъ современниковъ («Вдовушка» (повтореніе картины, находящейся въ Румянцевскомъ музеѣ), портреты Е. П. Ростопчиной и Ѳ. Е. Яковлева).

Идейный реализмъ зародился въ Москвѣ въ концѣ 50-хъ годовъ. Москва, воспитавшая Венеціанова и Федотова, всѣмъ своимъ складомъ способствовала процвѣтанію реализма и съ давнихъ поръ проявляла свои реалистическія стремленія. Петербургскіе художники слишкомъ благоговѣли передъ авторитетомъ Академіи; только могучія индивидуальности, какъ Ивановъ, умѣли творить свое по своему; Москва съ ея чисто-русской культурой, не искушенной въ художественныхъ тонкостяхъ, всѣмъ своимъ укладомъ была чужда Аполлонамъ, Лаокоонамъ и прочимъ классическимъ премудростямъ. До нея глухо долетали художественныя вѣянія Запада — она жила своей жизнью, вырабатывала свое искусство. Московскіе художники были преимущественно портретистами, такъ какъ на иную живопись не было спроса, — а портретъ всегда приближаетъ къ реализму. И реализмъ, какъ школа, какъ преемственная традиція, зародился въ Москвѣ вокругъ Училища живописи и ваянія, основаннаго въ 1840-хъ годахъ.

Василій Григорьевичъ Перовъ (1833—1882) свое художественное воспитаніе началъ въ Арзамаской иконописной школѣ Ступина; въ 1853 году ему удается поступить въ московское Училище живописи и ваянія. Въ концѣ 50-хъ годовъ за свои первыя произведенія, очень близкія къ Федотову, онъ получаетъ отъ Академіи 2-ю золотую медаль и мастерскую для работы на 1-ю. Перовъ избираетъ темой сатирическую «Проповѣдь въ селѣ» (находится въ Румянцевскомъ музеѣ) и — уступка духу времени — совѣтъ Академіи утверждаетъ ее. Затѣмъ слѣдуетъ еще болѣе рѣзкій и обличительный «Крестный ходъ на Пасхѣ», въ неприглядныхъ чертахъ изображающій бытъ сельскаго духовенства.

Въ 1862 году Академія отправляетъ Перова пенсіонеромъ за-границу. Художникъ попадаетъ въ Парижъ, начинаетъ добросовѣстно изучать мѣстную жизнь, но чувствуетъ себя не на мѣстѣ, такъ какъ не можетъ сродниться съ окружающей обстановкой, съ нравами народа, съ его психологіей. И странный, единственный доселѣ случай — Перовъ проситъ Академію позволить ему вернуться въ Россію, къ родному народу, и въ 1864 году, не окончивъ срока командировки, возвращается въ Москву.

Съ возвращеніемъ на родину начинается новая полоса въ художественной дѣятельности Перова. Онъ бросаетъ боевые сюжеты, пишетъ спокойныя и мирныя бытовыя сценки. Задатки жанриста и раньше проявлялись въ художникѣ: еще въ 1862 году онъ написалъ милую безхитростную картинку «Диллетантъ». «Тройка», «Птицеловъ», красиво написанный «Странникъ», «Охотники», «Рыболовъ», «Голубятникъ» — бытовыя картинки, иногда веселыя, иногда грустно-щемящія. Однообразный сѣро-коричневый колоритъ, свойственный вообще Перову, въ этихъ вещахъ своей унылостью какъ бы подчеркиваетъ бѣдность изображаемой жизни маленькаго забитаго міра съ его тихими несложными радостями и вѣчнымъ налетомъ печали и нужды. Немного холодный — Перовъ иногда умѣетъ создать такія прочувствованныя вещи, какъ «Утопленница» или еще болѣе сильное «У послѣдняго кабака». Въ «Ботаникѣ» художникъ съ венеціановской безмятежностью изобразилъ серьезную фигуру ученаго, уходящее въ даль поле, чахлая березка и кусты...

Какъ портретистъ Перовъ — серьезный и вдумчивый художникъ, избѣгающій всякой, по его мнѣнію ненужной, красоты. Портреты Островскаго, Достоевскаго, Погодина, Тургенева, самого Перова не привлекаютъ вниманія внѣшнимъ блескомъ, но написаны умно съ рѣдкимъ умѣніемъ вполне понять духовный обликъ модели.

Въ 1871 году Перовъ становится профессоромъ въ училищѣ живописи и ваянія и къ этому времени относятся его большія историческія и религіозныя композиціи: «Пугачевскій бунтъ», «Никита Пустосвятъ», «Въ Геосиманскомъ саду» и «Снятие съ креста», — холодныя, незначительныя и по рисунку и по краскамъ, картины.

Кромѣ Перова, обличительный реализмъ, правда, въ болѣе невинныхъ формахъ, иногда приближающихся къ анекдоту, захватилъ творчество нѣсколькихъ его московскихъ современниковъ. Одинъ изъ наиболѣе интересныхъ — Василій Владиміровичъ Пукиревъ (1832—1890) — авторъ извѣстнаго по тысячамъ репродукцій и открытокъ «Не-



И. Н. Крамской. (1837—87 г.).

„Русалки“ 1871 г.

равнаго брака», сильно повліявшаго на молодое поколѣніе художниковъ, горделиво полагавшихъ, что Пукиревъ «много крови испортилъ не одному старому генералу».

Академія никогда не гнала реализма. Она боялась только его грубыхъ чертъ и удѣляла ему второстепенную область живописи—жанръ. Тѣмъ не менѣе, дѣлая уступку духу времени, неоднократно признавала и награждала медалями картины, изображающія уродливыя стороны жизни. Въ 1861 году Валерій Ивановичъ Якоби (1834 — 1902) удостоенъ большой золотой медали за «Привалъ арестантовъ»; въ 1862 году Николай Петровичъ Петровъ (1834 — 1876) — малой за юмористическое «Сватовство чиновника»; въ томъ же году Пукиревъ за «Неравный бракъ» получаетъ званіе профессора.

Не удовлетворяясь этимъ, боевой «гражданскій» реализмъ пробивался сквозь толстыя стѣны Академіи и устами молодежи требовалъ себѣ полного признанія во всѣхъ отрасляхъ академической живописи. На этой почвѣ въ 1863 году возникаетъ неслыханный въ Академіи конфликтъ: 13 молодыхъ художниковъ, конкурирующихъ на поѣздку за-границу, просятъ разрѣшенія перейти на жанръ, выбрать каждому сюжетъ по его вкусу вмѣсто миеологической общей темы. Академія не соглашается и конкуренты, отказываясь отъ офици-

ціального признанія, увольняються и организують свободную «художественную артель» ставшую опорой русскаго реализма.

## VI.

«Художественная артель» довольно скоро распалась и большинство ея членовъ примкнуло къ организовавшемуся въ 1870 году «Товариществу передвижныхъ выставокъ». Товарищество устраивало выставки картинъ своихъ членовъ и перевозило ихъ по крупнѣйшимъ русскимъ городамъ. И хотя въ составъ передвижниковъ вошли лучшія силы русскаго реализма, товарищество не было объединено на почвѣ какой-нибудь художественной программы и являлось только выставочной организаціей. Въ 1871 году открывается первая выставка.

Въ искусствѣ художниковъ, примыкавшихъ къ товариществу передвижныхъ выставокъ,



В. Е. Маковскій. (р. 1846 г.).

„Толкучка“. 1879 г.

можно намѣтить три теченія, часто чередующіяся въ творчествѣ одного и того же художника. Наиболе раннимъ и мощнымъ является сатирически-обличительное, высмѣивающее и выставяющее на позоръ все, что угнетаетъ и заражаетъ общество, все отжившее и паразитное. Это искусство глумится надъ мѣщанскими, маленькими душами и интересами, надъ пошлостью...

Народническое направленіе передвижничества ставитъ себѣ противоположную задачу—изображать страдающихъ, угнетенныхъ, измученныхъ темнотой и голодомъ, изнемогающихъ подъ ярмомъ труда, чтобы укорить этими изнеможенными лицами и усталыми руками тѣхъ, кто сытъ, кто счастливъ и спокоенъ, кто забываетъ о социальнихъ язвахъ.

И, наконецъ, чистый реализмъ безъ задней мысли изображаетъ жизнь во всей ея сложности.

Чистый реализмъ былъ полонъ жизни въ смыслѣ исканія новыхъ болѣе совершенныхъ приемовъ передачи дѣйствительности, развивался и отъ него родилось новое русское искусство.

Въ Третьяковской галлерей творчество передвижниковъ представлено съ исключительной полнотой. Не говоря уже о крупныхъ художникахъ, всѣ лучшія произведенія которыхъ сосредоточены здѣсь, въ галлерей находится и рядъ картинъ незначительныхъ полузабытыхъ теперь художниковъ.

Одинъ изъ крупнѣйшихъ художниковъ - передвижниковъ—Иванъ Николаевичъ Крамской (1837—1887), бывший идейнымъ вождемъ и теоретикомъ содержательнаго реализма. Большинство работъ Крамского—портреты. Портретистъ, пользовавшійся въ свое время большимъ успѣхомъ, онъ все же считалъ этого рода работы чѣмъ-то чуждымъ себѣ, вынужденнымъ матеріальными обстоятельствами, отрывавшимъ его отъ болѣе серьезныхъ задачъ. Къ изображенію человѣческаго лица Крамской подходитъ безъ заботъ о «картинности» портрета, избѣгая всякаго блеска и эффектности; онъ заботится исключительно о правдѣ и о сходствѣ. Налетъ фотографичности лежитъ на многихъ его произведеніяхъ, а нѣкоторыя раннія работы (портреты Э. А. Васильева, М. М. Антокольскаго, М. К. Клодта) даже красками напоминаютъ фотографію. Впрочемъ, одноцвѣтный коричневый тонъ художникъ сохранилъ до конца; только изрѣдка, какъ, напримѣръ, въ портретѣ пейзажиста Шишкина, стоящаго на залитой солнцемъ полянѣ, рѣшается онъ отойти отъ узко-практическихъ задачъ. Портреты Толстого, Григоровича, Заіончковской, Мельникова, Литовченко, Самойлова—наиболѣе характерныя работы Крамского.

Для пониманія художественной личности Крамского важна его картина «Христосъ въ пустынѣ». Художникъ самъ считалъ ее неудавшейся, но эта-то неудача и открываетъ намъ свойства его дарованія. Внимательно и красиво выписана задумавшаяся фигура Христа и раскаленная сѣрая пустыня, но сложное психологическое содержаніе картины—борьба съ налетающимъ призракомъ крестныхъ страданій—не выражено съ достаточной силой. Это было неизбѣжно потому, что Крамской былъ слишкомъ точнымъ изобразителемъ, не рѣшавшимся для усиленія впечатлѣнія и яркости художественнаго произведенія нарушать реальную правду, выдѣляя и сгущая нужныя черты.

Серьезность и дѣловитость творчества мѣшали художнику всякій разъ, какъ онъ брался за поэтическую тему. Въ «Русалкахъ» и въ «Лунной ночи» онъ хотѣлъ передать чарующую таинственность луннаго свѣта, рассказать о красотѣ темной воды, освѣщенной луной, о тоскливыхъ грезахъ, роящихся въ свѣтлыя ночи, о жуткихъ тѣняхъ деревьевъ....

Только одинъ разъ Крамскому удалось дать сильный трагическій образъ, возсоздать во всей полнотѣ страдающую человѣческую душу—въ «Неутѣшномъ горѣ»—портретѣ жены художника послѣ потери сына.

Григорій Григорьевичъ Мясоѣдовъ (р. 1835). Инициаторъ Товарищества передвижныхъ выставокъ, наиболе типичный представитель гражданскаго утилитарнаго искусства, мало заботящагося о художественности и о красотѣ формъ, направляющаго всѣ

силы художника на публицистическій замыселъ. «Уѣздное земское собраніе въ обѣденное время», изображающее гласныхъ-крестьянъ отдыхающими у подѣзда земской управы, «Чтеніе положенія 19-го февраля», «Самосожженіе» раскольниковъ, спасающихся отъ преслѣдованій властей—таковы сюжеты Мясоѣдова, художника-шестидесятника, публициста въ краскахъ и линіяхъ, картины котораго даютъ интересный матеріаль для пониманія психологіи и эстетическихъ взглядовъ 60-хъ годовъ, но совершенно незначительны въ художественномъ отношеніи...

Владиміръ Егоровичъ Маковскій (род. 1846)—очень плодовитый и едва ли не самый популярный русскій художникъ. Его жанровыя сценки, курьезные типы старичковъ и старушекъ, дѣльцовъ и торговцевъ, полные наблюдательности и несложнаго юмора, въ тысячахъ репродукцій разошлись по всѣмъ краямъ Россіи. Безконечно разнообразны сюжеты Маковского—бытовыя картинки изъ жизни среднихъ классовъ городского населенія.

Несмотря на свою громадную наблюдательность, художникъ видитъ въ жизни только смѣшное и анекдотическое: растерянность робкаго, проигравшаго или пропившаго все жалованье, стараго чиновника («Выговоръ»); мелкую злобу переругавшихся за картами партнеровъ («Ссора изъ-за картъ») или суетливость получающихъ пенсію («Полученіе пенсіи»). Даже тамъ, гдѣ самый сюжетъ драматиченъ («Крахъ банка», «Семейное дѣло у мирового судьи», «Оправданная») художникъ внимательно вылавливаетъ юмористическія детали, хочетъ подсмѣиваться, если не надъ всей сценой, то надъ странностями отдѣльныхъ персонажей. Таково основное свойство таланта Маковского.

Одно изъ наиболѣе значительныхъ произведеній художника—«Толкучка», съ мастерски схваченными героями «дна», съ ихъ убогой пестротой костюмовъ и суетливой толкотней. Интереснѣе другихъ картины изъ малороссійской жизни, въ которыхъ художникъ меньше выискиваетъ анекдотическій матеріаль и не стремится къ выразительности, доведенной до каррикатурности. Отъ этого его малороссы гораздо правдивѣе и жизненнѣе обычныхъ старичковъ и чиновниковъ («Деревня въ Малороссіи», «Слѣпыиціе на ярмаркѣ», «Пашня въ Малороссіи» и др.)

Какъ и большинство его современниковъ, Маковскій мало заботится о формѣ; содержаніе картины, мысль, вложенная въ нее, гораздо важнѣе для него, чѣмъ красота рисунка или гармоническое сочетаніе красокъ. Но тѣмъ не менѣе въ нѣкоторыхъ картинахъ ему очень удается передача солнечнаго и вечерняго освѣщенія (послѣднее, напримѣръ, въ «Вечеринкѣ»).

Василій Максимовичъ Максимовъ (р. 1844) изображаетъ преимущественно сцены изъ крестьянскаго быта. Рисуя народъ и искренно любя его, онъ видитъ въ жизни крестьянства не одну только угнетенность, невѣжество или темноту, могущія дать сильныя обличительныя темы, ему дороже общечеловѣческіе моменты народнаго быта: «Больной мужъ», «Свадьба», «Бабушкины сказки», «Семейный раздѣлъ».

Картины Максимова—первыя попытки правдиваго, безъ сентиментальности или соболѣзнованія, изображенія крестьянъ, и его искренняя, правдивая манера сильно повліяла на послѣдующихъ художниковъ-народниковъ. Особнякомъ стоитъ среди картинъ изъ жизни крестьянства «Все въ прошломъ», сцена умирающаго помѣщичьяго быта, словно противопоставляемаго художникомъ обычнымъ его темамъ.

Рядомъ съ Максимовымъ нужно поставить Константина Аполлоновича Савицкаго (1845—1905), давашаго въ «Ремонтныхъ работахъ на желѣзной дорогѣ» сложную, бурлящую жизнь, картину народнаго труда.

Среди передвижниковъ, мало заботившихся о формѣ своихъ произведеній, служившихъ не красотѣ, а «правдѣ», выдается Алексѣй Ивановичъ Корзухинъ (1835—1894), бравшій, какъ и большинство шести и семидесятниковъ бытовые сюжеты, но упорно добивавшійся выразительности и красивой живописи. Лучшее его произведеніе «Исповѣдь», превосходно написанное вплоть до мелкихъ деталей обстановки и костюмовъ, ярко рисующее чинную и лицемѣрную помѣщицу, негодующаго, преданнаго слугу и сражаю-



И. М. Прянишниковъ. (1840—94 г.).

„Конецъ охоты“. 1884 г.



И. Н. Ге. (1831—94 г.)

Женский портретъ. 1868 г.

щихся мальчишекъ. «Въ монастырской гостиницѣ»—менѣ блестящая вещь, но и тутъ яркій, сильный реализмъ Корзухина безъ натяжекъ и подчеркиванія живо передастъ бытовья картины.

Въ творествѣ большинства передвижниковъ отчетливо чувствуется вниманіе, устремленное на вопросы соціальной и политической жизни, гражданское сознаніе, увлеченное обличеніемъ общественнаго зла и проповѣдью новыхъ идей. Только немногихъ интересовала область интимныхъ общечеловѣческихъ переживаній. Однимъ изъ этихъ немногихъ былъ Михайлъ Петровичъ Клодтъ (род. 1835)—скромный художникъ, писавшій небольшія милыя картинки. Онъ поэтично рассказывалъ о человѣческой печали, о



Н. Н. Ге. (1831-94 г.)

„Выходъ Христа съ учениками въ Гефсиманскій садъ“. 1888 г.



Н. Н. Ге. (1831-94 г.)

„Голгофа“. 1890 г.

тихой тоскѣ, о дѣвичьей безотчетной грусти. Его изящныя работы свѣтятся тихимъ душевнымъ свѣтомъ, заражаютъ зрителя нѣжнымъ лиризмомъ и искренностью.

«Послѣдняя весна», «Татьяна», задумавшаяся у окна, «Передъ отъѣздомъ»—рядъ иллюстрацій элегическихъ переживаній человѣческой души.

Изъ художниковъ позднѣйшихъ поколѣній, примкнувшихъ къ передвижникамъ и вполне раздѣлявшихъ ихъ художественные взгляды, выдаются Ярошенко и Касаткинъ.

Николай Александровичъ Ярошенко (1846—1898), ученикъ Крамского, всѣмъ складомъ своей души художникъ-гражданинъ, берущій для своихъ картинъ жгучія соціальныя темы, будящій спящую совѣсть, язвющій сытыхъ и довольныхъ. И въ этомъ отношеніи онъ преемникъ Мясоедова, но острѣе чувствующій художникъ, выбирающій глубокіе и боевые мотивы: «Кочегаръ», озаренный кровавымъ отблескомъ горна, кажущійся полуфантастическимъ чудовищемъ; изголодавшійся «Студентъ»; «Заключенный», сквозь рѣшетку тянущійся къ солнцу и небу,—въ самомъ выборѣ сюжетовъ уже чувствуется гражданское настроеніе автора. «Всюду жизнь», проникнутая любовью къ человѣку, какъ бы низко онъ ни падалъ—горячій протестъ противъ тюремъ и цѣпей, одно изъ самыхъ яркихъ и типичныхъ произведеній передвижничества.

Портреты Ярошенко (портретъ Стрепетовой) сильно напоминаютъ работы его учителя Крамского. Лучшій изъ нихъ—портретъ В. С. Соловьева, правдивый и серьезный, дающій яркій образъ философа-мистика.

Николай Алексѣевичъ Касаткинъ (р. 1859), начавшій съ мирнаго жанра, отчасти говорящаго о вліяніи В. Маковского, («Соперницы», «Клевета», «Трамвай пришелъ»), въ серединѣ 90-хъ годовъ увлекся изображеніемъ шахтовыхъ рабочихъ и ужасныхъ условій ихъ подземнаго труда. Въ полумракѣ образами страшной сказки кажутся фигуры рабочихъ, пришедшихъ на смѣну («Углекопы-смѣна»); при багровомъ свѣтѣ шахтовой лампы словно мученикъ ада везетъ на четверенькахъ «Шахтеръ-тягольщикъ» телѣжку съ углемъ....

Илларионъ Михайловичъ Прянишниковъ (1840—1894)—москвичъ, товарищъ Перова по училищу живописи и ваенія, не шель во главѣ художественнаго движенія, не открывалъ новыхъ путей, но, благодаря восприимчивости своего таланта, яркими произведеніями отмѣчалъ главнѣйшіе этапы эволюціи русской живописи 60-хъ и 70-хъ годовъ. Начавъ съ сатирическихъ вещей, вродѣ «Шутниковъ», онъ позднѣе перешель къ болѣе спокойному реализму и написалъ «Порожняки» и «1812 годъ».

Наконецъ, съ начала 80-хъ годовъ онъ усваиваетъ и реалистическіе приемы молодыхъ художниковъ, ихъ красивый, серебристо-сѣрый колоритъ и нѣжную воздушность тона. «Охота пуще неволи», «Конецъ охоты», съ правдиво написанной березовой рощицей, большія картины изъ народной жизни сѣвера—«Спасовъ день» и «Престольный праздникъ»—съ красивыми сочетаніями яркой пестроты праздничныхъ нарядовъ и суровой природы, уже принадлежать 80-мъ годамъ, ушедшимъ отъ традицій передвижническаго реализма.

Николай Николаевичъ Ге (1831—1894) стоитъ особнякомъ среди общей массы передвижниковъ. Совершенно игнорируя бытовые сюжеты, свои лучшія вдохновенія онъ отдавалъ картинамъ изъ земной жизни Христа, но его произведенія трудно назвать религиозными, такъ мало соотвѣтствуютъ они обычному представленію о христіанской живописи.

Художественные приемы Ге были далеки отъ дѣловой и объективной манеры его современниковъ: страстностью творчества онъ иногда приближается къ Иванову и въ то же время любовью къ эффектнымъ горячимъ краскамъ напоминаетъ Брюллова, талантъ котораго онъ очень цѣнилъ. Въ произведеніяхъ Ге отчетливо видна его личность—страстная, глубоко-искренняя, одаренная бѣшенымъ темпераментомъ, создающимъ могучіе, безпощадно-яркіе образы. Онъ смѣло ищетъ для нихъ новыхъ формъ, наиболѣе имъ соотвѣтствующихъ.

Первой картиной художника изъ жизни Христа была «Тайная вечеря» (въ Третья-



В. В. Верещагинъ. (1842—1904 г.).

„У гробницы святого“. 1873 г.

ковской галереѣ рисунокъ), полная брюлловской красочной эффектности, рѣзкихъ контрастовъ тѣней и яркаго свѣта. Но за внѣшней эффектностью уже проглядываетъ въ сильныхъ характеристикахъ апостоловъ, въ неприкрашенной жизненности всей сцены глубокая душа художника новой формациі. Ее интересовала психологическая сторона совершающейся трагедіи: Петръ, охваченный неподдѣльнымъ негодованіемъ, грустный Христосъ, теряющій ученика, Іоаннъ, слишкомъ чистый, слишкомъ наивный, чтобы повѣрить тому, что родилось въ душѣ Иуды...

Затѣмъ идутъ «Утро Воскресенія», и «Геосиманскій садъ»—менѣе характерныя работы, нѣсколько эскизовъ на евангельскія темы,—и художникъ перестаетъ интересоваться религиозными сюжетами.

Почти черезъ 20 лѣтъ, въ концѣ 80-хъ годовъ Ге, увлеченный религиознымъ ученіемъ Л. Толстого, опять создаетъ рядъ картинъ изъ жизни Христа, проповѣдуя въ нихъ свою новую вѣру. И, несмотря на своеобразие внѣшней формы, картины его такъ полны вѣры и страстной убѣдительности, что всегда находятъ дорогу къ сердцу зрителя.

Художникъ проповѣдуетъ свое пониманіе земной жизни Христа, совершенно отличное отъ традиціоннаго. Его интересуетъ душа Христа, и онъ отбрасываетъ всякіе этнографическія и историческія детали. Ге беретъ человѣческую сущность Христа—великаго проповѣдника своей истины, безтрепетно страдающаго за свою правду, отдавашаго душу

свою за людей. Сознательно, съ какимъ-то упоеніемъ воплощаетъ онъ своего Христа въ такой жуткій, истерзанный, почти кощунственный образъ, чтобы ярче выступали святость его духа, величіе его подвига. Ге преклоняется передъ Христомъ. Ему, измученному, но пылающему вѣрой, вооруженному только любовью и истиной, онъ противопоставляетъ самодовольный, пошлый міръ Пилата («Что есть истина?»), съ спокойнымъ сознаниемъ своего житейскаго превосходства, своего животнаго благополучія глумящагося надъ мученикомъ истины. Потрясающій замысль «Суда»,—смѣхъ толпы, озаренной кровавымъ свѣтомъ факеловъ, надъ Тѣмъ, Кто во имя любви къ людямъ идетъ на мученія, на смерть, съ трудомъ узнается въ неразборчивой живописи, вредящей произведеніямъ Ге.

Въ «Голгоѣ» художникъ съ кошмарной силой воплощаетъ моментъ предсмертной тоски, мимолетной, какъ молнія, минуты слабости, инстинктивнаго колебанія передъ грядущими крестными страданіями...

Какъ портретистъ Ге болѣе уравновѣшенный и «культурный» художникъ. Онъ пишетъ, не прибѣгая къ красочнымъ эффектамъ и внѣшнимъ украшеніямъ, одухотворяя свои портреты пламенной жизненностью, характерной для его напряженнаго и кипучаго творчества. То обаяніе духовной красоты, которое дѣлаетъ прекрасными даже некрасивыя лица, всегда озаряетъ лица его портретовъ. Эти лица живутъ могучей духовной жизнью, за ними чувствуется такая же мятежная и страстная душа, какъ и у самого художника.

По манерѣ письма ближе къ портретамъ, чѣмъ къ религіознымъ композиціямъ, стоятъ историческія картины Ге—«Екатерина у гроба импер. Елизаветы» и «Петръ и Алексѣй», изображающая допросъ Петромъ Великимъ своего сына, заподозрѣннаго имъ въ противодѣйствіи его преобразовательнымъ планамъ. Съ обычнымъ своимъ драматизмомъ передаетъ художникъ характерныя фигуры отца и сына: подъ внѣшней сдержанностью Петра чувствуется душевная буря, готовая вырваться наружу; робкая фигура царевича застыла въ пассивномъ упорствѣ. Своими историческими картинами Ге начинаетъ рядъ произведеній русской живописи, авторы которыхъ видѣли въ историческихъ сюжетахъ не канву для красивой фантазіи, не одинъ только блескъ археологической обстановки, но возможность воссозданія сложнаго психологическаго момента.

Въ этомъ отношеніи нужно поставить рядомъ съ Ге болѣе раннюю попытку русской живописи— историческое произведеніе рано умершаго художника, пенсіонера Академіи, Константина Дмитріевича Флавицкаго (1830—1866), «Княжну Тараканову», изображенную въ моментъ ея гибели отъ наводненія въ Петропавловской крѣпости. Несмотря на нѣкоторую театральность, доставшуюся Флавицкому въ наслѣдство отъ Брюллова, въ картинѣ много драматизма и психологической силы.

## VII.

Съ образованіемъ передвижныхъ выставокъ, привлекавшихъ всѣхъ, кто творилъ идейно, не заботясь о внѣшней привлекательности, вокругъ Академіи группируются художники, оставшіеся вѣрными духу брюлловскаго искусства, писавшіе радостныя и граціозныя сцены изъ древне-греческой, римской или современной итальянской жизни. И въ этой области реализмъ сдѣлалъ безспорныя завоеванія, но ограничился довольно узкой сферой темъ: любовными и семейными идилліями, празднествами и торжествами. Въ этомъ искусствѣ нѣтъ серьезности, которую всегда найдемъ у передвижниковъ, но въ немъ много мастерства, блеска, граціи и легкой беззаботности.

Братья Риццони Павелъ Антоновичъ (род. 1822) и Александръ Антоновичъ (1836—1902)—писали небольшія картины изъ итальянской жизни, тщательно избѣгая всего рѣзкаго и грубаго. «Въ винномъ погребкѣ», «Ослики» и др.

Феодоръ Андреевичъ Бронниковъ (1827—1902) съ большой долей идеализаціи изображалъ сцены изъ античной жизни. «Гимнъ пифегорейцевъ», «Освященіе Гермеса», «Проклятое мѣсто»—это отнюдь не историческія картины, но изящныя и красивыя фантазіи на мотивы быта древней Греціи и Рима.



И. К. Айвазовский. (1817—1900 г.).

„Черное море“. 1881 г.



И. Куинджи. (1842—1910 г.).

„Березовая роща“. 1879 г.

Сюда же нужно причислить двух братьев Свѣдомскихъ (Александръ Александровичъ (род. 1848) и Павелъ Александровичъ (1849 — 1904). Большая картина перваго «Медуза» и «Улица въ Помпеѣ» втораго съ ихъ внѣшней красотью и стремленіемъ къ изысканности, даже вычурности темъ, очень типичны для академической живописи 70-хъ и 80-хъ годовъ.

Павелъ Петровичъ Чистяковъ (род. 1832). Ученикъ Басина — своеобразный художникъ, преподававшій въ Академіи съ 70-хъ годовъ, одинаково чуждый всѣмъ русскимъ художественнымъ теченіямъ.

Во время своего пребыванія въ Римѣ въ 60-хъ годахъ, онъ познакомился съ новыми путями западно-европейской живописи, цѣнившими больше всего краски, считавшими ихъ основой и цѣлью живописи. Своимъ творчествомъ и въ своей педагогической дѣятельности Чистяковъ проповѣдывалъ самодовлѣющую радость искусства, считая служеніе красотѣ его высшимъ назначеніемъ. Немногочисленныя произведенія художника, скромныя по замыслу, полны громаднаго красочнаго мастерства, глубины и благородства тоновъ. Лучшая вещь Чистякова — «Бояринъ» съ красивымъ темнымъ колоритомъ, напоминающимъ великихъ мастеровъ средневѣковья. Чистяковъ написалъ очень мало и гораздо больше сдѣлалъ какъ педагогъ. Всѣ крупныя имена, создавшія въ 80-хъ годахъ новый расцвѣтъ русской живописи, такъ или иначе пережили его вліяніе.

Василій Васильевичъ Верещагинъ (1842—1904) — художникъ, не имѣвшій отношенія къ товариществу передвижниковъ, но бывшій тѣмъ не менѣе наиболѣе типичнымъ и послѣдовательнымъ представителемъ идейнаго реализма, воплотившимъ въ себѣ всѣ



Н. Н. Дубовской. (р. 1859 г.).

„Притихло“ 1890 г.

черты, характерныя для художника 60-хъ и 70-хъ годовъ. Въ Третьяковской галлерей творчество Верещагина представлено полнѣе, чѣмъ творчество какого-либо другого художника: здѣсь находятся не только его большія картины, но и рядъ рисунковъ и набросковъ, дающихъ возможность прослѣдить шагъ за шагомъ за его художественнымъ развитіемъ. Вся жизнь художника прошла въ скитаніяхъ изъ Туркестана къ китайской границѣ, оттуда въ Индію и снова въ Туркестанъ. И каждое путешествіе даетъ громадное количество этюдовъ и рисунковъ мѣстныхъ типовъ, видовъ строеній и городовъ, храмовъ и горныхъ пейзажей, позднѣе вошедшихъ въ ту или другую картину.

Въ первое путешествіе Верещагинъ только вырабатываетъ свои художественныя приемы. Онъ правдиво и точно зарисовываетъ, но въ его творствѣ нѣтъ еще увѣренности и порой глазъ художника видитъ натуру въ немного смягченныхъ, школьныхъ формахъ (этюды изъ перваго путешествія въ Туркестанъ: «Портретъ бачи», «Мулла въ училищѣ», «Башкиръ», «Афганецъ» и др.). Но уже этюды,—не говоря о картинахъ, привезенные изъ втораго путешествія по тому же Туркестану, показываютъ какъ быстро совершенствовался въ своихъ реалистическихъ приемахъ художникъ. До иллюзорности жизненное впечатлѣніе производятъ его оборванные сарты и афганцы, киргизы и калмыки; а его пейзажные этюды полны подлиннаго Востока, съ его жгучимъ солнцемъ, песчаными пустырями и яркимъ синимъ небомъ. На ряду съ громаднымъ мастерствомъ реалиста Верещагинъ обнаруживаетъ въ своихъ этюдахъ и любознательную наблюдательность ученаго-этнографа и археолога: онъ рисуетъ горный величественный пейзажъ или характерное лицо и рядомъ съ этимъ, съ той же тщательностью зарисовываетъ какую-нибудь молитвенную машину или затѣйливое вооруженіе, интересныя съ бытовой стороны, но незначительныя въ художественномъ отношеніи. И, какъ для археолога, точность изображенія для Верещагина гораздо важнѣе его красоты и цѣльности впечатлѣнія. Это особенно замѣтно въ большихъ картинахъ художника; въ нѣкоторыхъ изъ нихъ такъ много вниманія удѣлено деталямъ,—украшеніямъ на дверяхъ или отдѣлкѣ костюма, что онѣ напоминаютъ раскрашенную фотографію: «У гробницы святого—благодарятъ Всевышняго», «Представляютъ трофеи», «Двери Тамерлана», «У дверей мечети». Въ своихъ произведеніяхъ почти каждый художникъ, даже реалистъ, такъ или иначе отражаетъ себя, свои симпатіи и склонности; Верещагинъ всегда—объективный изслѣдователь, не позволяющій себѣ ни малѣйшаго проявленія своихъ художественныхъ симпатій, никакого отступленія отъ научной точности изображенія. Единственное произведеніе, въ которомъ видны заботы о художественности впечатлѣнія,—«Самаркандскій зинданъ» съ красивымъ эффектомъ верхняго освѣщенія, играющаго на тонушихъ въ полу-тѣмѣ фигурахъ заключенныхъ.

Съ большимъ мастерствомъ, но безъ малѣйшаго увлеченія, пишетъ Верещагинъ раскаленный свѣтъ тропическаго солнца и фантастическіе мотивы индійскаго пейзажа (наиболѣе интересныя изъ индійскихъ этюдовъ: «Горный ручей въ Кашмирѣ», «Вечеръ близъ Дели», «Портикъ храма въ монастырѣ Чинга-челингъ», «Браминскій храмъ въ Одейпурѣ», «Караванъ яковъ, около озера Тцоморари» «Раджпугуръ»).

Когда въ 1877-мъ году разразилась русско-турецкая война, Верещагинъ, жадно ищущій новыхъ впечатлѣній и къ тому же склонный къ изображенію военныхъ и бытовыхъ сюжетовъ, отправляется на поле дѣйствій. Начинается новый періодъ творчества, стяжавшій художнику громкую славу и мировую извѣстность борца съ идеей войны. Впрочемъ, картины на боевыя темы не были новостью въ дѣятельности Верещагина: изъ втораго путешествія по Туркестану онъ привезъ нѣсколько произведеній этого рода. Лучшія изъ нихъ—«Забитый», «Окружили—преслѣдуютъ!», «У крѣпостной стѣны», «Вошли!», были уничтожены самимъ художникомъ, въ виду неблаговидныхъ толковъ, возникшихъ вокругъ его имени. Единственнымъ воспоминаніемъ о нихъ являются находящіяся въ Третьяковской галлерей фотографическіе снимки. Къ той же эпохѣ относится страшный по замыслу «Апофеозъ войны»—пирамидальная груда оголенныхъ череповъ, лежащая въ



М. К. Клодтъ. (1832-1902 г.)

„На пашиѣ“. 1872 г.



И. И. Шишкинъ. (1831-1898 г.)

„Рубка лѣса“, 1867 г.



Н. Н. Дубовской. (р. 1859 г.)

„На Волге“, 1892 г.

пустынь подь безоблачнымъ синимъ небомъ. Слишкомъ тщательная отдѣлка деталей, выписанность каждаго черепа, проваловъ на мѣстѣ глазъ и носа, сжатыхъ зубовъ—все это лишаетъ картину силы, дѣлаетъ ее холодной и разсудочной.

Такъ же тщательно, какъ дверь мечети или гробницу Тамерлана, художникъ выписываетъ въ «Послѣ атаки» или въ «Послѣднемъ привалѣ» груды труповъ, страшныя окровавленныя тѣла и разбитыя лица. Въ безстрастїи Верещагина есть особая убѣдительность; передъ его картинами, какъ и по газетнымъ реляціямъ, понимаешь зло войны, но сердце остается холоднымъ. Рѣдко сходилъ художникъ со своей невозмутимой позиціи: однимъ изъ такихъ «сходовъ» были «Побѣжденные», въ которыхъ есть подлинное вѣяніе смерти и ужаса.

## VIII.

Съ начала 60-хъ годовъ ясно намѣчаются два теченія русскаго пейзажа. Направленіе, родственное академическому искусству, хранить еще какіе-то отзвуки умершаго романтизма, сочиняетъ сложныя картины съ моремъ, горами, пропастями, исключительными эффектами свѣта. Пейзажисты этого толка мало рисуютъ русскую природу, предпочитая Италію и Швейцарію, въ худшемъ случаѣ Кавказъ и Крымъ. Пейзажисты-передвижники стараются передать красоту родной природы, обаяніе безконечныхъ нивъ, золотящихся подь солнцемъ, величественнаго простора степей, молитвенную тишину сѣвернаго бора, очарованіе унылаго снѣжнаго покрова...

Наиболѣе яркимъ представителемъ пейзажистовъ-романтиковъ былъ Иванъ Константиновичъ Айвазовскій (1817—1900), отдавшій свои лучшія вдохновенія морю, у котораго выросъ и къ которому былъ привязанъ всю жизнь. Въ Третьяковской галлерей находится только нѣсколько картинъ Айвазовскаго, составляющихъ незначительную часть громаднаго числа его произведеній: онъ одинъ изъ наиболѣе плодовитыхъ русскихъ художниковъ. Въ расцвѣтѣ своего творчества Айвазовскій считался гордостью Россіи; по потомъ его развѣнчали, забыли, но теперь на отдаленіи исторической перспективы можно отнести безпристрастно и оцѣнить этотъ дѣйствительно крупный талантъ.

40-е и 50-е годы—лучшій періодъ творчества Айвазовскаго. Съ неистощимымъ запасомъ разнообразнѣйшихъ мотивовъ пишетъ онъ въ это время сказочные эффекты моря, то нѣжащагося въ лучахъ серебристаго луннаго свѣта, то ревущаго въ бурю. Въ Третьяковской галлерей только двѣ картины, относящіяся къ этому періоду, но ихъ достаточно, чтобы понять восхищеніе современниковъ. Въ «Морскомъ берегѣ» и «Гурзуфъ ночью» блещетъ свѣжій талантъ, упивающійся яркими красочными сочетаніями, насыщенный энергіей моря и его загадочной прелестью.

Произведенія позднѣйшаго періода, когда продуктивность художника дѣлается почти невѣроятной, и онъ къ каждой выставкѣ готовитъ по 20—30 картинъ, значительно слабѣе. Въ нихъ много разсчитанныхъ придуманныхъ эффектовъ, иногда непріятно-рѣзкія кричащія сочетанія красокъ. Таковы «Радуга» и «Въ Θεодосіи» Третьяковской галлерей. Среди позднихъ работъ художника выдѣляется великолѣпное «Черное море», писанное просто, правдиво и въ то же время красиво, съ той мастерской передачей разгула волнъ, которая отличала его раннія картины.

Учениками Айвазовскаго были пошедшіе по его слѣдамъ пейзажисты: Левъ Феликсовичъ Лагорио (1827—1905), Алексѣй Петровичъ Боголюбовъ (1824—1896), и Архипъ Ивановичъ Куинджи (1842—1910).

Творчество Куинджи, пользовавшагося исключительно мотивами русской природы, но бравшаго въ нихъ только эффектные, яркіе моменты, служить переходомъ къ передвижническому пейзажу, воспроизводившему природу Россіи, выискивая типичное, а не только красивое. Въ Третьяковской галлерей находится нѣсколько картинъ художника, очень типичныхъ для различныхъ полосъ его творчества. Изображеніе природы для Куинджи не цѣль, а только средство создать сочетанія красокъ, объединить нужныя ему красочныя пятна. Въ раннихъ вещахъ онъ еще робкій, не опредѣлившійся пейзажистъ.



В. М. Васнецовъ. (р. 1848 г.).

„Аленушка“. 1881 г.

Трудно понять, что привлекало художника въ «Забытой деревнѣ»,—такъ блѣдень колоритъ, такъ мало живописнаго въ безотрадномъ мотивѣ. Художественная индивидуальность Куинджи выяснилась только съ появленіемъ «Украинской ночи», вызвавшей въ свое время большую сенсацію.

Идя упорно своей дорогой, онъ выдѣляетъ то, что нужно его живописнымъ намѣреніямъ; яркія пятна луннаго свѣта на бѣлыхъ стѣнахъ хаты, темные силуэты тополей и совершенно не заботится о тщательномъ воспроизведеніи всѣхъ деталей и формъ. Смѣло порывая съ традиціями, онъ въ послѣдующихъ работахъ еще рѣзче выдѣляетъ нужная ему



В. М. Васнецовъ. (р. 1848 г.).

Эскизы костюмовъ къ «Сибгурочкѣ». 1885 г.

красочныя пятна, даже упрощая формы во имя цѣльности основного замысла: въ «Березовой рощѣ» Куинджи не изображаетъ березовую рощу—онъ передаетъ красочное впечатлѣніе, настроеніе ея; тоже въ «Заходѣ солнца», кажемся благодаря сдержанности изобразительныхъ средствъ сказочной декорацией.

Куинджи, какъ никто изъ русскихъ пейзажистовъ, работавшихъ до него, чувствуетъ природу, понимаетъ языкъ ея красокъ, поэтично воспринимаетъ ея красоту; онъ не ограничиваетъ себя опредѣленнымъ рядомъ впечатлѣній и, послѣ «Степи» и «Чумацкаго тракта въ Малороссіи», пишетъ застывшія дали «Сѣвера» или «Туманъ надъ Днѣпромъ утромъ».

Николай Никаноровичъ Дубовской (род. 1859) пошелъ по пути Куинджи и находилъ красивые, немного надуманные мотивы въ вечернемъ туманѣ надъ Волгой, въ нависшихъ надъ водой грозовыхъ тучахъ, въ догорающихъ лучахъ зимняго солнца. Дубовской—поэтъ природы, а не точный изобразитель ея, и большинство его пейзажныхъ работъ не чуждо нѣкоторой красивой искусственности. Онъ первый оцѣнилъ красоту русской зимы, ея снѣжнаго покрова, озареннаго заходящимъ солнцемъ, и его этюды зимы правдивы и просты. («Притихло», «Зимній вечеръ», «Надъ Волгой» и др.).

Пейзажъ передвижниковъ. Если пейзажисты школы Айвазовскаго искали въ окружающей природѣ эффектныхъ красочныхъ моментовъ и брали изъ нее только то, что находили въ ней яркаго, то художники-передвижники, такъ же какъ и въ другихъ областяхъ живописи, искали въ пейзажѣ прежде всего правды. Главной задачей своей они считали точное и объективное, безъ предвзятости, воспроизведеніе внѣшняго облика русскихъ лѣсовъ и полей, хмурыхъ деревень и безконечныхъ дорогъ. Заслуга передвижниковъ въ томъ, что они первые увидѣли красоту и нѣчто достойное стать предметомъ художественнаго воспроизведенія въ будняхъ русской природы, въ ея скромномъ, всѣмъ знакомомъ обликѣ.

Пейзажъ передвижниковъ хорошо представленъ въ Третьяковской галлерей, начиная съ художника, творчество котораго было исходной точкой реалистическаго пейзажа; въ работахъ Михаила Константиновича Клодта (1832 — 1902), хотя и изображающихъ черноземную Россію, еще много придуманной красоты, и нарядности. «Закатъ солнца въ Орловской губерніи» — какая-то фантастическая декорация, красивая, но не реальная.

Позднѣе Клодтъ вполне овладѣлъ характернымъ обликомъ русской природы и создавалъ менѣе блестящія, но болѣе свойственныя ей, картины, вродѣ «Пашни», гдѣ нѣтъ ничего, кромѣ неба да безграничнаго простора вспаханнаго поля. Нужно было горячо полюбить родную землю, чтобы найти своеобразную красоту въ ея скромномъ обликѣ,—и Клодтъ одинъ изъ первыхъ сумѣлъ сдѣлать это.

Левъ Львовичъ Каменевъ (1834—1886) въ большей части своихъ работъ еще робкій, неувѣренный въ себѣ реалистъ; онъ вноситъ въ нихъ что-то смягчающее и сглаживающее тѣ шероховатости, которыя всегда встрѣчаются въ природѣ. «Красный прудъ осенью въ Москвѣ» и «Весна» находятся на обычномъ уровнѣ времени, отличаясь только нѣкоторой поэтичностью. «Зимняя дорога» стоитъ совершенно особнякомъ: это великолѣпное изображеніе русской зимы съ ея вьюгами и бѣлымъ просторомъ неба и полей.

Иванъ Ивановичъ Шишкинъ (1831 — 1898)—самый послѣдовательный и самый талантливый изъ русскихъ пейзажистовъ-реалистовъ. Въ немъ воплотился идеалъ объективнаго художника, всегда научно-безстрастнаго, съ строгой точностью заносащаго все, что видѣлъ. Шишкинъ буквально списываетъ природу, не отступая отъ оригинала даже въ мелочахъ; онъ заноситъ на полотно каждую вѣточку, листокъ, камушекъ, тщательно копируетъ отдѣльныя части и потомъ такъ же тщательно вноситъ ихъ въ картины. Въ Третьяковской галлерей находится нѣсколько этюдовъ отдѣльныхъ частей дерева или растенія: «Грибы», «Папоротники въ лѣсу», «Въ лѣсу», «Этюдъ березы и травы», «Этюдъ ели», «Этюдъ древесной коры» и др. Среди нихъ надо



В. М. Васнецовъ. (р. 1848 г.)

„Богатыри“. 1898 г.

отмѣтить такіе, легко и красиво написанные, этюды, говорящіе о большомъ пониманіи живописной красоты природы, какъ «Сосны, освѣщенныя солнцемъ», «На берегу моря» или «Въ лѣсу графини Мордвиновой».

Шишкинъ прошелъ долгую и основательную школу: послѣ окончанія московскаго училища живописи и ваянія, онъ въ 1857-мъ году поступаетъ въ Академію, откуда послѣ 4-лѣтняго пребыванія, ѣдетъ заканчивать свое художественное образованіе въ Мюнхень. Эта «ученость», рѣдкая для художника второй половины XIX вѣка, вмѣстѣ съ добросовѣстностью и трудолюбіемъ опредѣлили характеръ творчества Шишкина, документально точнаго и разсудочнаго. Эти свойства дарованія, вредящія художественной сторонѣ его произведеній, были насущно необходимы для дальнѣйшаго развитія русскаго пейзажа, и Шишкина нельзя не поставить въ ряды самыхъ значительныхъ нашихъ художниковъ. И



М. В. Нестеровъ. (р. 1862 г.)

„Юность преподобнаго Сергія.“ 1892—7 г.

до него много говорили о необходимости изучения природы и подражания ей, но въ своихъ произведеніяхъ, облагораживая и украшая, художники отступали отъ теорій. Заслуга Шишкина въ томъ, что онъ освободилъ пейзажное искусство отъ прикрасъ и смягченій.

Изъ картинъ Шишкина, находящихся въ Третьяковской галлерей, да пожалуй и изъ всѣхъ его произведеній, лучшія тѣ, которыя навѣяны хвойнымъ лѣсомъ. Застывшій, спокойный сосновый боръ, пахнуцій смолой и мохомъ, гудяцій кудрявыми верхушками— вотъ настоящая стихія Шишкина. «Сосновый боръ», «Утро въ сосновомъ лѣсу» или «Дебри», даже въ научно-объективной передачѣ художника, сохраняютъ свое обаяніе. Болѣе чуждые ему сюжеты, вродѣ «Горѣлаго лѣса» или «Ржи», золотящейся на солнцѣ, Шишкинъ пишетъ такъ же добросовѣстно и точно, но совершенно не согрѣваетъ ихъ любовью къ изображаемому.

Ееодоръ Александровичъ Васильевъ (1850 — 1873) ученикъ Шишкина, художникъ отъ котораго въ свое время ждали очень многого, умеръ рано, еще не развивъ вполнѣ своего дарованія. Въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ Васильевъ пошелъ дальше своего учителя: такъ онъ съ большой свободой выбираетъ и изображаетъ то, что характерно, что составляетъ смыслъ данного мотива. Простымъ копированіемъ природы онъ уже не довольствуется. («Лѣтній жаркій день», «Послѣ дождя», «Передъ дождемъ»).

И выборъ сюжетовъ у Васильева шире, чѣмъ у большинства современныхъ ему пейзажистовъ-реалистовъ: онъ рисуетъ и лѣсъ, и поля, и берега Волги. «Оттепель», «Заброшенная мельница», «Волжскія лагуны»—таковы его темы, скрашенные мягкимъ лиризмомъ. Слабое мѣсто Васильева—его блѣдный желтовато-зеленый колоритъ, кладущій на всѣ его произведенія налетъ чего-то скучного и незамѣтнаго. Часто его рисунки интереснѣе самихъ картинъ: точно и увѣренно, двумя-тремя штрихами художникъ возстановляетъ существенныя черты видѣннаго. Лучшіе изъ находящихся въ Третьяковской галлерей: «Рѣчка», «Прудъ», «Весна», «Облачный день», «Заводъ на Волгѣ», «Прибой въ Крыму» (комната рисунковъ).

Вялый колоритъ Васильева особенно вредитъ крымскимъ пейзажамъ, сдѣланнымъ имъ въ послѣдній годъ жизни. Для передачи южной природы нужны яркія сочныя краски, а такихъ не было въ палитрѣ художника. Но обычная наблюдательность, умѣніе схватить все наиболѣе характерное не измѣняютъ ему и здѣсь. («Зима въ Крыму», «Прибой волнъ», «Крымскій видъ въ горахъ» и др.).

Алексѣй Кондратіевичъ Саврасовъ (1830 — 1897)—художникъ, пользующійся и до настоящаго времени большой популярностью за картину «Грачи прилетѣли». Остальныя его произведенія—«Лѣсная дорога въ Сокольникахъ», «Проселокъ», «Печерскій монастырь въ Н.-Новгородѣ», не отличаются большимъ мастерствомъ и ничѣмъ не выдѣляются среди массы пейзажей 60-хъ и 70-хъ годовъ: въ нихъ тѣ же темы, навѣяанныя будничнымъ обликомъ русской природы, тотъ же приблизительный реализмъ и блѣдный колоритъ.

«Грачи прилетѣли», появившіеся на первой передвижной выставкѣ, явились полной неожиданностью; въ этой картинѣ художникомъ найдены сразу новыя техническія приемы, удивительно передающіе дрожаніе прозрачнаго весенняго воздуха и осѣвшій, тяжелый, тающій снѣгъ. Эта картина—одинъ изъ наиболѣе вдохновенныхъ русскихъ пейзажей, явившійся какъ бы предтечей позднѣйшаго «левитановскаго» пейзажа.

## IX.

Рисуя свое «Воззваніе Минина къ кн. Пожарскому», Угрюмовъ нижегородскихъ мѣщанъ нарядилъ въ одѣянія римскихъ воиновъ. Это типично для всѣхъ историческихъ композицій первой половины XIX вѣка. Но съ 50-хъ годовъ требованія реализма врываются и въ область исторической живописи: художнику вмѣняется въ обязанность соблюденіе исторической и археологической правды; въ немъ цѣнится умѣніе возстановить внѣшній обликъ изображаемой эпохи, ея костюмы, типы и обычаи.

В. И. Суриковъ. (р. 1848 г.)

„Утро стрѣлцкой казни“. 1881 г.





С. В. Ивановъ. (1864—1910 г.).

„Переселенцы“. 1889 г.

Не крупный мастеръ, лишенный яркаго дарованія, Вячеславъ Григорьевичъ Шварцъ (1838—1869) занимаетъ все же въ исторіи русской живописи почтенное мѣсто, какъ одинъ изъ первыхъ художниковъ, поставившихъ себѣ цѣлью любовное изученіе и исторически вѣрное воспроизведеніе своеобразнаго бытового уклада древней Руси. Вся творческая дѣятельность Шварца направлена на то, чтобы уловить сущность русской жизни XVI и XVII-го вѣковъ, уловить то своеобразное, что чувствуется и въ литературномъ стилѣ и въ дошедшихъ до насъ произведеніяхъ искусства.

Почти всѣ рисунки и картины Шварца находятся въ Третьяковской галлерей: по нимъ легко прослѣдить постепенное развитіе его художественныхъ силъ. Онъ началъ съ рисунковъ перомъ, въ духѣ иллюстрирующихъ «Князя Серебряннаго» или «Пѣснь о купцѣ Калашниковѣ» (комната рисунковъ), вѣрно, насколько то позволяла точность археологическихъ знаній, восстанавливающихъ внѣшность эпохи и правдиво передающихъ психологію дѣйствующихъ лицъ. Позднѣе, въ началѣ 60-хъ годовъ Шварцъ переходитъ къ маслянымъ краскамъ. Первые попытки въ этомъ родѣ—«Посолъ отъ кн. Курбскаго» и «Іоаннъ Грозный у гроба сына»—двѣ довольно сложныхъ психологическихъ темы изъ жизни интересовавшаго Шварца Грознаго. Въ этихъ картинахъ еще довольно приблизительныя характеристики и однообразныя темныя краски. Написанный три года спустя «Патріархъ Никонъ въ Новомъ Іерусалимѣ» является большимъ шагомъ впередъ. Художникъ создаетъ красивую по живописи, яркую бытовую сценку и даетъ рельефныя характеристики неукротимаго опальнаго патріарха и угодливаго монашка.

Лучшее произведеніе Шварца, ставшее его лебединой пѣснью, «Вешній выѣздъ царицы на богомолье». Въ немъ онъ чутко постигъ характеръ русскаго быта и далъ широкую картину Руси XVII вѣка. Отличны важныя фигуры боярѣ и слугъ и чу-

десно сдѣланъ несложный деревенскій пейзажъ; лучше всего—мастерская передача окутывающаго все весенняго влажнаго воздуха и талаго снѣга.

Викторъ Михайловичъ Васнецовъ (род. 1848) не является историческимъ живописцемъ въ тѣсномъ смыслѣ слова. Историческая, достовѣрная сторона русской жизни интересуеть его гораздо меньше чѣмъ былины и преданія; онъ черпаетъ свое вдохновеніе въ мірѣ сказокъ и пѣсенъ, въ образахъ народнаго творчества.

Въ началѣ своей дѣятельности художникъ подпалъ подъ вліяніе господствовавшихъ въ то время художественныхъ воззрѣній, выразившихся въ почти поголовномъ увлеченіи жанромъ и бытомъ. Въ Третьяковской галлерей находятся двѣ жанровыхъ картинки Васнецова—«Съ квартиры на квартиру» и «Военная телеграмма». По темамъ и по исполненію онѣ мало отличаютъ его среди многочисленныхъ современниковъ. Только съ 1880-хъ годовъ, особенно подъ вліяніемъ знакомства съ русскими былинами, Васнецовъ находитъ свой настоящій путь и переходитъ къ сказочно-историческимъ темамъ. Первое серьезное выступленіе въ этой области—«Побоище Игоря Святославича съ половцами». Въ этой картинѣ уже сказались характерныя черты творчества Васнецова: онъ беретъ легендарную или сказочную тему, но обрабатываетъ ее реалистически, соблюдая точность костюмовъ и обстановки.



И. Е. Рѣпинъ. (р. 1844 г.).

„Иванъ Грозный“. 1885 г.



Е. И. Рѣпинъ. (р. 1844 г.).

„Запорожцы“.

«Побоище съ половцами», произведшее громадное впечатлѣніе, было первой картиной изъ ряда сказочныхъ произведеній Васнецова. Лучшія изъ нихъ находятся въ Третьяковской галереѣ; самое совершенное изъ сказочныхъ созданій художника—«Аленушка», овѣянная таинственной жутью лѣсныхъ озеръ и ласковымъ шелестомъ березокъ; въ ней онъ возрождаетъ неразрывно слитый съ русской природой чудесный міръ народной сказки, давшій такъ много интересныхъ мотивовъ литературѣ. Слѣдующія по времени «Три царевны» мало удалась художнику: въ нихъ чувствуется надуманность и непріятны рѣзкія, кричащія сочетанія красокъ. Зато прелестны появившіеся въ 1885-мъ году эскизы декорацій и костюмовъ къ «Снѣгурочкѣ» Островскаго. Изумительно ярко воссоздалъ Васнецовъ поэтичный миѳъ объ умершей отъ весенней любви снѣжной дѣвушки: какъ будто съ природы списалъ онъ берендѣевъ, грустную Купаву, забавныхъ «робятъ» и стариковъ, списалъ вплоть до костюмовъ, до характерныхъ позъ. «Сиринъ и Алконостъ»—вѣщія птицы русской сказки, излюбленные образы древняго русскаго искусства, интересно и красочно изображены Васнецовымъ. Въ «Иванъ-Царевичъ», несмотря на прекрасно нарисованный пейзажъ, непріятна излишняя выписанность и вылощенность фигуръ, придающая имъ что-то кукольное...

Изъ народныхъ пѣсенъ взялъ Васнецовъ своего «Грознаго», страшнаго и несчастнаго царя съ жесткими чертами изможденнаго лица, съ отражающей въ горящихъ глазахъ «страдающей и бурной» душой. Въ 1898-мъ году художникъ закончилъ «Богатырей»,

надъ которыми, правда съ перерывами, работалъ около 15 лѣтъ. Образъ былинныхъ богатырей давно привлекалъ Васнецова; еще въ 70-хъ годахъ онъ набрасываетъ могучую фигуру витязя на конѣ. («Богатырь» въ комнатѣ рисунковъ). Насупленный приуральскій пейзажъ гармонируетъ вполне съ мощными фигурами богатырей—Ильи Муромца посерединѣ, Добрыни Никитича—надѣво и Алеши Поповича—направо. Къ сказочнымъ произведеніямъ художника нужно отнести и фрески «Каменный вѣкъ», сдѣланныя для одной изъ залъ Историческаго Музея. Въ Третьяковской галлерей находятся только эскизы, дающіе, конечно, не совсѣмъ точное представленіе о самой фрескѣ и останавливаться на нихъ не приходится.

Васнецовъ очень много писалъ на религіозныя темы. Лучшая его работа въ этой области—роспись Кіевскаго Владимірскаго собора. Въ Третьяковской галлерей находятся сдѣланныя масляными красками подготовительные оригиналы къ большинству композицій, къ другимъ—картоны углемъ, и къ отдѣльнымъ фигурамъ, украсившимъ иконостасъ и столбы собора,—эскизы. Художника увлекала мысль создать образы святыхъ, близкіе къ народному русскому пониманію святости, выразить въ своихъ иконахъ отношеніе къ святымъ, такимъ же людямъ, но праведной жизни, подчинившимъ вполне свою волю волѣ Божьей. Охотнѣе всего Васнецовъ рисуетъ русскихъ святыхъ, историческихъ людей—св. Владиміра, Ольгу, митрополитовъ и князей; бытовой элементъ занимаетъ видное мѣсто въ его произведеніяхъ; его святые въ исторически вѣрныхъ костюмахъ; черты ихъ лицъ заимствованы изъ сохранившихся въ лѣтописяхъ и житіяхъ описанійхъ. (Витрина эскизовъ для собора св. Владиміра въ Кіевѣ: св. Владиміръ, Ольга, Александръ Невскій, Ефросинія Полоцкая, Несторъ-Лѣтописецъ, и другіе; картонъ углемъ «Святители»; то же соблюденіе исторической и бытовой правды въ «Пророкахъ» (картонъ углемъ), въ «Крещеніи кн. Владиміра», въ «Крещеніи Руси»).

Тѣ же черты реализма Васнецовъ переноситъ и въ изображеніе Христа, Божьей Матери и въ композиціи, трактующія отвлеченныя темы, вродѣ Страшнаго суда или Радости праведныхъ. И здѣсь этотъ реализмъ, можетъ-быть, неумѣстенъ: онъ лишаетъ образы мистичности и небесной духовности. Богоматерь, Христосъ и Богъ-Отецъ («Христосъ-Вседержитель», «Единородный Сынъ Слово Божіе», «Господь-Савоѣ», «Распятый Иисусъ Христосъ», «Богоматерь съ младенцемъ») въ произведеніяхъ художника только люди, правда, идеальнаго типа, но все же люди. Въ громадной, очень красивой по рисунку и краскамъ, композиціи «Радость праведныхъ о Господѣ»—черты реализма, «очеловѣченіе» ангеловъ и святыхъ, особенно неумѣстны. Эта картина по замыслу—только свѣтлая мечта о раѣ, призрачная греза о вѣчной неумирающей радости...

Но тѣмъ не менѣе значеніе Васнецова, какъ религіознаго живописца, громадно. Онъ обновилъ русское иконное письмо и обогатилъ его технически; въ тоже время нашелъ для него національныя формы и сохранилъ искренность и глубину чувства древней иконописи.

Василій Ивановичъ Суриковъ (род. 1848 г.) въ своихъ историческихъ картинахъ не довольствуется археологической точностью въ воспроизведеніи костюмовъ, обстановки и всѣхъ предметовъ быта данной эпохи; онъ еще глубоко проникаетъ въ психологію изображаемыхъ лицъ. Суриковъ не беретъ, какъ Васнецовъ, темами своихъ картинъ былинныя и сказочныя сюжеты; его вниманіе привлекаютъ подлинныя историческія событія, почти всегда такія, гдѣ замѣшано большое количество людей. Психологія толпы, объятаго какимъ-нибудь сильнымъ драматическимъ переживаніемъ,—вотъ сфера Сурикова; онъ ищетъ въ исторіи минутъ напряженія и подъема; будни, ежедневная, мирная жизнь оставляютъ его равнодушнымъ.

Лучшія произведенія Сурикова находятся въ Третьяковской галлерей, начиная съ одного изъ наиболѣе раннихъ, съ «Утра стрѣлцкой казни», въ которомъ уже вполне обозначились всѣ свойства могучаго стихійнаго таланта художника. Съ внѣшней стороны картина поражаетъ безконечно богатымъ запасомъ реалистическихъ образовъ, разнообразіемъ и силой характеристикъ. За реалистической внѣшностью разверты-





И. И. Левитанъ. (1861—1900 г.).

„У омута“, 1892 г.



И. И. Левитанъ. (1861—1900 г.).

„Надъ вѣчнымъ покоемъ“, 1894 г.



И. И. Левитанъ. (1861—1900 г.).

„Мартъ“. 1895 г.

вается глубокое пониманіе русской народной души, темной мятежности, дремлющей гдѣ-то въ глуби сердца, словно оставшейся отъ далекихъ вѣковъ бурной кочевой жизни. Когда внезапно подымется и разгуляется эта темная спящая сила, ей уже нѣтъ ни предѣловъ, ни границъ. Она бушевала въ русскихъ людяхъ конца XVII вѣка, въ стрѣльцахъ и раскольникахъ, сгоняла ихъ разъяренными толпами на московскія улицы. Ее сломила другая, болѣе мощная, роковая сила, стихійнымъ носителемъ которой является страшная фигура Петра.

Въ каждомъ лицѣ суриковской картины, въ недобрыхъ и зловѣщихъ глазахъ—отблески темной мятежной тоски и странно сочетавшейся съ ней смятенности и робкой покорности. Въ «Меньшиковѣ» Суриковъ объективируетъ въ трагедіи единичной личности ту же стихійную мощную силу, подавленную чужой властной волей, но не смирившуюся, только глубоко ушедшую внутрь, въ глубь души.

Лучшее произведеніе Сурикова—«Боярыня Морозова». Трагедія бунтующей, непокорной души, отраженная въ десяткахъ фигуръ, во всевозможныхъ развѣтвленіяхъ социальнаго положенія, возраста, темперамента, пола, дѣлаетъ эту картину не только иллюстраціей одного изъ событій русской исторіи XVII вѣка, но проникновенной національной поэмой, гениальнымъ откровеніемъ народной стихіи. Фанатичная толпа раскольниковъ, такая живая, полная мятежной бури, но скованная внѣшней покорностью,—это уже знакомые намъ стрѣльцы, сжигаемые тѣмъ же внутреннимъ пламенемъ. Оно ярко горитъ въ душѣ Морозовой, единственной преодолѣвшей роковую покорность; оно же отразилось истерической напряженностью въ дивныхъ женскихъ фигурахъ правой половины картины и разнообразной гаммой звучитъ на многочисленныхъ лицахъ.

Живописный стиль Сурикова, изумительно мѣткій, сильный, своеобразно-красочный, органически слитъ съ содержаніемъ и всегда идеально выражаетъ замыселъ художника. Благодаря этому, глядя на картины Сурикова, не хочется разбираться въ ихъ технической

В. И. Суриковъ. (р. 1848 г.)

„Боярыня Морозова“. 1887 г.





В. А. Суворовъ. (1865—1911 г.).

„Дѣвушка, освѣщенная солнцемъ“. 1888 г.

сторонѣ: въ красотѣ и чистотѣ рисунка и линій, въ правильности композиціи, въ гармоничности красочныхъ сочетаній.

Позднѣйшія произведенія Сурикова «Покореніе Сибири» и «Переходъ Суворова черезъ Альпы» въ Третьяковской галлерей представлены только эскизами и подготовительными этюдами.



В. А. Сѣровъ. (1865—1911 г.).

„Въ деревнѣ“. 1898 г.

Михаилъ Васильевичъ Нестеровъ (р. 1862 г.), поэтъ аскетизма, кротости и тихой покорности, большую часть своихъ сюжетовъ черпаетъ въ монастырской и скитской жизни или въ народныхъ сказаніяхъ на религіозныя темы. Въ Третьяковской галлерей незначительное количество произведеній художника, но они даютъ полное представленіе о характерѣ и размѣрахъ его дарованія. Ему грезится «Святая Русь», можетъ быть, никогда не бывшая, непохожая на настоящую Россію, но для него безспорная. Въ ней все полно примиренности, любовнаго міра и покойнаго созерцанія; ея люди—кроткіе мечтатели, незнающіе минутъ вдохновеннаго, бурнаго восторга, душамъ которыхъ доступна только свѣтлая радость или тихое безропотное терпѣніе.

Тихо качаются березки, застыло зеркальное озеро, миръ и умиленіе въ кроткой душѣ старика—таковъ «Пустынникъ», одно изъ раннихъ произведеній Нестерова. Съ тихими душами нестеровскихъ людей гармонируетъ и пейзажъ его картинъ: сѣрая, чуть туманная дали, осеннее небо, лѣсная тишь и пустынные косогоры. Иногда среди блѣдно-зеленыхъ деревьевъ выглядываютъ низенькія главки деревянной церкви; все проникнуто нѣжнымъ



В. А. Сѣровъ. (1865—1911 г.).

Портретъ кн. П. И. Щербатовой. 1911 г.

лиризмомъ, смиреніемъ и «безпорывностью» («Труды преподобнаго Сергія»). Иногда въ картинахъ Нестерова есть нѣкоторый налетъ истеричности, напряженной чуткости, почти надломленности. Что-то декадентское и усталое чувствуется въ болѣзненныхъ и хрупкихъ фигурахъ «Видѣнія отрока Вареоломея» и «Юности преподобнаго Сергія». Та же усталость въ блѣдныхъ, какъ будто поблекшихъ, краскахъ и въ изысканныхъ, нѣсколько угловатыхъ линияхъ.

Религіозныхъ композицій Нестерова, а имъ онъ отдаетъ большую часть своей художественной дѣятельности, въ Третьяковской галлерей нѣтъ, если не считать трехъ небольшихъ акварельныхъ эскизовъ: «Рождество Христово», «Воскресеніе Христово» и «Благовѣщеніе» (комната рисунковъ).

Аполлинарій Михайловичъ Васнецовъ (род. 1856 г.). Первые произведенія художника, попавшія на передвижныя выставки, были пейзажи на мотивы родного ему Урала, полные суровой красоты и величія сѣвера. (Въ Третьяковской галлерей: «Сѣренній день», «Родина», «Тайга на Уралѣ», «Утро», «Жама»). Затѣмъ Васнецовъ переходитъ къ оригинальному воскрешенію облика Москвы XVI и XVII вѣка, одного изъ наиболѣе своеобразныхъ городовъ міра, и создаетъ цѣлую серію картинъ «Старой Москвы». Въ Третьяковской галлерей ихъ только двѣ: «Москворѣцкій мостъ и Водяныя Ворота» и «На разсвѣтѣ у Воскресенскихъ воротъ». Несмотря на серьезную археологическую эрудицію, проскальзывающую въ каждой линіи и въ каждомъ уголкѣ, реставраціи Васнецова никогда не бываютъ скучны. Онъ не идетъ дальше возстановленія архитектурныхъ и бытовыхъ формъ прошлаго, но окружаетъ эти внѣшнія формы любовнымъ и поэтическимъ отношеніемъ. А. Васнецовъ такъ убѣжденно говоритъ о красотѣ уютныхъ, заросшихъ травой, улицъ, или озаренныхъ луной кремлевскихъ соборовъ и бревенчатыхъ замысловатыхъ построекъ, что заставляетъ повѣрить ей и зрителя.

Увлекаясь старой Москвой, Васнецовъ не оставляетъ и пейзажа, создавая такія сочныя и поэтичныя вещи, какъ «Озеро» въ красивой гаммѣ зеленыхъ тоновъ.

Подъ вліяніемъ убѣжденной проповѣди В. Васнецова многіе художники увлеклись выработкой національныхъ формъ искусства и черпали вдохновеніе въ области народнаго творчества.

Елена Дмитріевна Полѣнова (1850—1898 г.)—художница, много сдѣлавшая для прикладнаго искусства, полюбила русскую сказку, но оттѣняла ея добродушно-юмористическую и бытовую сторону. Она выработала своеобразный стиль, просто и красиво передающій сказочные сюжеты съ ихъ безхитростнымъ комизмомъ и богатѣйшей фантастикой, черпающей свои образы изъ мира животныхъ и безобидной «нечисти». Въ Третьяковской галлерей «Масленица у Берендѣевъ» (акварельный эскизъ) и восемь акварельныхъ «Иллюстрацій къ русскимъ сказкамъ».

Сергій Васильевичъ Ивановъ (1864—1910 г.), начавшій свою художественную дѣятельность изображеніемъ тяжелой переселенческой доли, далъ нѣсколько сильныхъ народническихъ картинъ. («Переселенцы»). Въ послѣдніе годы Ивановъ перешелъ къ бытовымъ сюжетамъ московской жизни XVII вѣка. «Пріѣздъ иностранцевъ»—живая сцена съ характерными типами и полной выдержанностью обстановки—одно изъ крупнѣйшихъ историческихъ произведеній художника.

Андрей Петровичъ Рябушкинъ (1861—1904 г.) художникъ, обладавшій большимъ и яркимъ талантомъ, но не успѣвшій выработать себѣ вполне определенной художественной фізіономіи. Мастерской жанровой этюдъ »Крестыянская свадьба», большое «Распятіе», словно навѣянное внѣшней стороной картинъ Ге, «Потѣшныя въ кружалѣ», не чуждое вліянія живописной манеры Сурикова—таковы разностороннія исканія Рябушкина. Подъ конецъ своей художественной дѣятельности онъ нашелъ оригинальные мотивы во внѣшности XVII вѣка, какую-то лубочную рѣзкость красокъ, восточную пестроту, такъ выпукло выраженную въ «Московскихъ женщинахъ въ церкви».



М. В. Нестеровъ. (р. 1862 г.)

„Видѣніе отрока Варолемею“. 1890 г.



А. М. Васнецовъ. (1856 г.)

„Озеро“. 1902 г.



А. М. Васнецовъ. (р. 1856 г.)

„Москворѣцкій мостъ и Водныя ворота“. 1900 г.



И. Э. Грабаръ. (р. 1872 г.).

„Февральская лазурь“. 1904 г.

## X.

Въ творествѣ передвижниковъ идейная сторона почти всегда господствовала надъ художественной. Ихъ вниманіе было устремлено на то, что изображается и въ гораздо меньшей степени на то, какъ изображается. Иначе и не могло быть у художниковъ, отвергавшихъ красоту какъ вредную затѣю, затемняющую истинное служеніе искусству.

Но въ концѣ 70-хъ годовъ въ рядахъ тѣхъ же передвижниковъ зарождается новое художественное сознаніе, быстро привлечшее къ себѣ молодыя силы, занявшее ту же передовую позицію въ русской живописи, которую нѣсколько лѣтъ тому назадъ занимали идейные реалисты. Объединяющимъ знаменемъ молодого теченія становится исканіе гибкихъ, характерныхъ и красивыхъ формъ передачи дѣйствительности. Въ изображаемомъ событіи или явленіи внѣшняго міра реалистовъ - восьмидесятниковъ интересуется не содержательность его, не его нравственный смыслъ и общественное значеніе, а его выразительность и красочное богатство.

На грани реализма идейнаго и художественнаго, одинаково близкій обоимъ, началъ свою творческую дѣятельность великій русскій художникъ — Илья Ефимовичъ Рѣпинъ (род. 1844 г.). Среди всѣхъ реалистовъ Рѣпинъ отличается природнымъ даромъ найти для каждаго образа наиболѣе сильную, выразительную и въ то же время красивую, форму. Онъ все видитъ въ рѣзкихъ характерныхъ чертахъ. Съ громадной мощью охватываетъ онъ жизнь во всей ея широтѣ, одинаково свободно улавливая всѣ ея проявленія. И выборъ темъ у Рѣпина безграниченъ: онъ пишетъ историческія и сказочныя картины, портреты, бытовые сценки, иногда съ обличительной тенденціей, не чужды и религиозныхъ сюжетовъ.

Первая серьезная работа Рѣпина «Бурлаки» выдѣляется среди другихъ народническихъ картинъ не только силой правды и мастерствомъ, но и большимъ эпическимъ безпристрастіемъ. Нѣтъ желанія разжалобить и укорить: такъ же спокойно, какъ Волга и небо, изображена вереница усталыхъ трудящихся людей.

Въ концѣ 70-хъ годовъ Рѣпинъ начинаетъ рядъ историческихъ картинъ, обратившихъ на него вниманіе общества и поставившихъ его въ первые ряды русскихъ художниковъ. Темой своихъ историческихъ композицій онъ беретъ всегда необыкновенно драматическія переживанія. «Царевна Софія», переживающая крушеніе своей властолюбивой мечты, задыхающаяся отъ гнѣва и жажды мести; охваченный раскаяніемъ и безумной жалостью, подавленный непоправимостью сдѣланнаго «Іоаннъ Грозный» — таковы темы Рѣпина.

Странно послѣ «Іоанна Грознаго» переходитъ къ «Запорожцамъ», цѣлой поэмѣ смѣха, здороваго и непосредственнаго, во всевозможныхъ его оттѣнкахъ и степеняхъ. Но таково богатство и разнообразіе таланта Рѣпина, что ему равно доступны и равно дороги всѣ проявленія жизни; «Запорожцы» по изобразительной силѣ не уступаютъ «Іоанну» и «Софіи».

Свои бытовые сюжеты Рѣпинъ беретъ изъ самыхъ разнообразныхъ областей жизни и вездѣ оказывается на мѣстѣ: «Вечерниці», залитый свѣтомъ и душнымъ лѣтнимъ воздухомъ «Крестный ходъ», «Левъ Толстой на пашнѣ», «Передъ исповѣдью», «Арестъ», «Дуэль». И наконецъ «Не ждали»; задумавъ идейный сюжетъ, художникъ увлекся здѣсь живописными задачами въ изображеніи обстановки комнаты, игры солнца сквозь стекла, и создалъ чудную житейскую картину, прекрасно написанную вплоть до мельчайшихъ реалистическихъ подробностей.

Многочисленные портреты Рѣпина такъ же, какъ и всѣ его произведенія, поражаютъ жизненностью и мѣткими, острыми характеристиками. Лучшіе изъ находящихся въ Третьяковской галлерей: Аксаковъ, Мусоргскій, Кони, Гаршинъ и Витте.

Сила рѣпинскаго реализма въ могучей выразительности каждаго образа, каждаго лица и фигуры. Выдѣляя наиболѣе характерныя черты каждаго явленія, передавая сущность его, Рѣпинъ отходитъ отъ той буквальной точности въ воспроизведеніи внѣшняго міра, которую мы видѣли у раннихъ представителей русскаго реализма.

Ту же эволюцію мы видимъ и въ области красокъ: Рѣпинъ не раскрашиваетъ изображенные предметы и лица такъ, какъ подсказываетъ намъ наша память или представленіе о нихъ, но внимательно изучаетъ игру красокъ и свѣта и переноситъ на картину только тѣ красочныя пятна, которыя составляютъ основу зрительнаго воспріятія. Интересно прослѣдить этотъ новый реалистическій приѣмъ на маленькой картинкѣ «Левъ Толстой на пашнѣ»; тутъ схвачены только основные тона: черное пятно пашни, зеленое — луга; и тѣмъ не менѣе превосходно переданъ красочный характеръ лѣтняго дня.





И. Е. Рѣпинъ. (р. 1844 г.)

„Исповѣдь“. 1886 г.

Василій Дмитріевичъ Полѣновъ (род. 1844)—ученикъ Чистякова, первый изъ русскихъ художниковъ откровенно посвятившій свое творчество красочнымъ исканіямъ: для него природа — безконечно богатая игра и смѣна тоновъ, полутоновъ, неуловимыхъ переходовъ свѣта и тѣни; изучать и переносить на полотно ослѣпительныя краски солнечнаго дня, нѣжную гармонію вечера и легкую прозрачность утренняго тумана—онъ считаетъ главной задачей художника.

Первое крупное произведеніе Полѣнова «Право господина», писанное на далекую отъ художника тему, въ чуждой обстановкѣ, какъ-то оторвано отъ его дальнѣйшаго творчества. Въ 1874-мъ году онъ пишетъ «Московскій дворикъ», опредѣлившій направление его художественной дѣятельности; чахлая деревья, убогіе домики, весь невзрачный кусочекъ природы дышетъ такой красочной прелестью, такъ гармонично сочетаются сочныя пятна зелени, яснаго неба и сѣрыхъ построекъ, что кажется будто прежніе реалисты не видѣли ни солнца, ни воздуха, писали въ душной комнатѣ. Черезъ четыре года появляется «Бабушкинъ садъ», полный задушевной теплоты и милой интимности. Эти картины намѣчали новые пути въ живописи. Прежній реализмъ старался передавать внѣшность природы, точную форму вещей; нарождающійся и мпрессионизмъ заботился о передачѣ впечатлѣнія, отбрасывая все, что не нужно для его непосредственной задачи.

Въ 1881-2 годахъ художникъ совершаетъ путешествіе по Востоку и привозитъ оттуда массу этюдовъ Египта, Палестины и Сиріи. При сравненіи восточныхъ этюдовъ Полѣнова съ подобными же работами Верещагина бросается въ глаза, несмотря на нѣкоторую внѣшность, художественность полѣновскаго творчества, новизна и богатство красокъ; его глазъ утонченнѣе и воспримчивѣе къ нѣжнымъ едва замѣтнымъ оттѣнкамъ: къ переливамъ морскихъ волнъ, далямъ, тонушимъ въ яркомъ солнечномъ свѣтѣ, густымъ тѣнямъ каменныхъ развалинъ.

Изученіе Востока натолкнуло Полѣнова на рядъ темъ изъ жизни Христа. Формально художникъ стремится воспроизвести въ нихъ евангельскія событія въ ихъ точной исторической и этнографической обстановкѣ, но по существу въ нихъ мало евангельскаго. Это талантливыя пейзажи и картины быта Палестины, ея скалистыхъ горъ и тихихъ озеръ. Въ этомъ отношеніи типично «На Генисаретскомъ озерѣ» — отличный этюдъ лѣтняго утра, окутаннаго прозрачнымъ туманомъ; великолѣпно передана тишина просыпающагося озера, но въ фигурѣ задумавшагося путника нѣтъ ничего характернаго для



М. А. Врубелъ. (1856—1910 г.).

„Демонъ“. 1902 г.

Христа. Такъ же красивы и поэтичны, и такъ же мало одушевлены религіознымъ чувствомъ другія картины Полѣнова. «Среди учителей» и «Христосъ и грѣшница» (Эскизъ); въ нихъ много исторической и бытовой правдивости, но невыявлено не связанное ни съ какими этнографическими условіями религіозно значеніе земной жизни Христа.

«Большая» стоитъ особнякомъ въ русской живописи, вообще чуждой интимнымъ, идиллическимъ сюжетамъ; въ ней великолѣпно сдѣланъ заливающая картину мягкій свѣтъ лампы.

Исаакъ Ильичъ Левитанъ (1861—1900 г.)—ученикъ Саврасова и Полѣнова, родоначальникъ русскаго «интимнаго» пейзажа, изумительно тонко чувствовавшей красоту русскихъ полей и безконечныхъ пустынныхъ дорогъ, элегическую прелесть золотой осени, веселую яркость морознаго дня,—все своеобразное очарованіе нашей природы, которой давно восхищались поэты, но овладѣть которой еще не умѣла живопись.

Художественная индивидуальность Левитана уже намѣчается въ его раннихъ произведеніяхъ. (Въ Третьяковской галлерей «Осенній день»). Въ убогихъ и невзрачныхъ уголкахъ, въ туманѣ или темной массѣ лѣса онъ находитъ тонкіе и нѣжные оттѣнки и большое красочное богатство («Туманъ», «На Волгѣ», «Осень», «Мельница»); въ мотивахъ родной природы—въ чахлахъ перелѣскахъ и шершавыхъ деревняхъ, онъ находитъ безконечное разнообразіе и прелесть. Картины Левитана всегда печальны; рисуетъ ли онъ «Омутъ», золотую «Осень», «Лунную ночь» или деревянную часовню «Надъ вѣчнымъ покоемъ» широкой сѣверной рѣки. Но въ этой печали масса оттѣнковъ; художникъ никогда не повторяется и не бываетъ монотоннымъ. («Послѣ дождя», «Остатки былого,—сумерки», «Мартъ», «Лѣтній вечеръ», «Владимирка» и т. д.).

Левитанъ—реалистъ, но рисуя природу, онъ не копируетъ ее точно, во всей запутанности ея формъ, какъ это дѣлали пейзажисты-передвижники. Онъ беретъ только то, что нужно для его замысла, то, что складываетъ основное впечатлѣніе отъ выбраннаго мотива, что составляетъ его настроеніе. Въ послѣднихъ своихъ произведеніяхъ художникъ выработалъ еще болѣе лаконичную манеру: онъ набрасываетъ нѣсколько штриховъ и пятенъ,—ровно столько, сколько нужно, чтобы запечатлѣть главное, онъ даетъ остовъ, поэтическую схему. («Луга», «Лунная ночь»).

Константинъ Алексѣевичъ Коровинъ (р. 1861 г.) — художникъ-импрессионистъ въ чистомъ значеніи этого слова: для него міръ — пестрый калейдоскопъ, вѣчная смѣна красокъ и зрительныхъ впечатлѣній. Наблюдать ихъ прихотливую игру и закрѣплять замѣченную гармонию тоновъ, случайно создавшееся красивое сочетаніе пятенъ—его призваніе.

Хотя Коровинъ ставитъ себѣ исключительно колористическія задачи, но выразительная сѣрватая гамма, серебристая гармонія красокъ придаетъ его раннимъ работамъ задумчивый и элегическій отпечатокъ, словно навѣянный усталой и разочарованной эпохой. Есть поэзія осенняго увяданія въ «Саду», одной изъ наиболѣе интимныхъ вещей художника. Къ ранней полосѣ творчества художника принадлежитъ и небольшая картинка «На лодкѣ», подборомъ красокъ напоминающая «въ Саду».

Художественная индивидуальность Коровина нашла свою стихію въ колоритѣ нашего Сѣвера—съ его туманными, то нѣжными, то суровыми красками. И лучшее, что создалъ художникъ въ 90-хъ годахъ, его многочисленныя картины изъ жизни и природы Сѣвера. Незначительная, почти шуточная «Неудача», очень красивая по выдержанной сѣрой гармоніи; небольшіе этюды сѣвера («Зимой», «Зима въ Лапландіи», «На дальнемъ Сѣверѣ») воспитывали глазъ художника, обогащали его тѣмъ безконечнымъ разнообразіемъ тончайшихъ полутоновъ, которое отличаетъ природу сѣверныхъ туманныхъ странъ, я привели, наконецъ, къ «Гаммерфесту»—чудной симфоніи нѣжныхъ сѣро-голубыхъ тоновъ. Тотъ же угрюмый сѣверъ нашепталъ Коровину «Сѣверную идиллію» и этюдъ къ ней «Сарайчики»; хотя и выдержанные въ серебристомъ тонѣ, но берущіе пестрое, сочное сочетаніе ярко-краснаго, зеленаго и сѣраго.



А. Я. Головинъ. (р. 1863 г.).

Эскизъ декораціи къ оперѣ „Псковитянка“.

Въ позднѣйшихъ работахъ художника спокойная гармоничность его первыхъ произведеній замѣняется стремленіемъ къ декоративной яркости, къ беспокойной игрѣ красочныхъ пятенъ; но онъ остается вѣрнымъ себѣ въ увлеченіи исключительно красочной внѣшностью и въ пренебреженіи четкостью формы и рисункомъ. «Парижскій бульваръ» — образецъ новой манеры художника, почто стирающей формы, заботящейся только о декоративности впечатлѣнія. Беспорядочная игра красочныхъ пятенъ, оторванныхъ другъ отъ друга, рѣзкихъ и безформенныхъ, при извѣстныхъ условіяхъ даетъ впечатлѣніе вечерней сутолоки на парижскихъ бульварахъ.

За послѣдніе годы Коровинъ написалъ много этюдовъ Крыма; это одни изъ лучшихъ изображеній его въ русской живописи. Художникъ не даетъ ни горъ, ни моря, ни скалъ — но съ громадной вѣрностью глаза и силой передаетъ пестрое разнообразіе южныхъ красокъ, неожиданность ихъ сочетаній, бархатные, глубокіе тона южной ночи. («Этюдъ въ Крыму», «Татарская улица въ Крыму», «Ночь»).

Сергѣй Алексѣевичъ Коровинъ (1858—1908 г.), художникъ, посвятившій себя преимущественно изображенію крестьянской и солдатской жизни и выказавшій въ этой области тонкое пониманіе народной психологіи, дѣлающее его картины едва ли не лучшими народническими произведениями. Хотя онъ и ставилъ себѣ задачи чисто изобразительнаго характера, техническія завоеванія московскаго импрессионизма не прошли для него безслѣдно: онъ не чуждъ колористическихъ приемовъ Левитана и К. Коровина и такъ же, какъ они, любитъ сѣрую дымчатую гамму, придающую его народнымъ сценамъ особенную мягкость и теплоту.

Въ Третьяковской галлерей произведенія С. Коровина крайне немногочисленны; крупнѣйшее изъ нихъ «На міру», съ великолѣпными мужичьими характеристиками, сдѣланными безъ всякихъ подчеркиваній и прикрасть. Та же простота и сила въ эскизѣ «Похороны», передающемъ степенную примиренность крестьянъ передъ смертью. Ярче другихъ «Къ Троицѣ», гдѣ художнику удалось въ сжатой энергичной формѣ дать цѣлую поэму народнаго горя; прекрасны по выразительности фигуры старика, плаксивой безтолковой старухи и истерически напряженной дѣвушки.

Валентинъ Александровичъ Сѣровъ (1865—1911 г.)—одинъ изъ крупнѣйшихъ художниковъ современности, имѣвшій рѣдкое счастье еще при жизни быть признаннымъ во всѣхъ художественныхъ лагеряхъ. Въ Третьяковской галлерей только незначительная часть произведеній Сѣрова; большинство ихъ находится въ частныхъ рукахъ, но къ счастью то, что имѣется въ галлерей, принадлежитъ къ разнымъ полосамъ дѣятельности художника и даетъ болѣе или менѣе полное представленіе объ его творчествѣ.

Въ раннихъ вещахъ, вродѣ «Дѣвушки, освѣщенной солнцемъ» или «Лѣта», Сѣровъ ищетъ живыхъ, сверкающихъ тоновъ, пишетъ чистыми несмѣшанными красками. Нѣжные полутона, гармоничная сѣрость колорита московскихъ импрессионистовъ его не прельщаютъ. Но свободный отъ увлеченій, онъ никогда не забываетъ о красотѣ формы; рисунокъ для него такъ же важенъ, какъ и краски,—въ этомъ одно изъ отличій его отъ московской школы.



Н. К. Рерихъ. (р. 1874 г.).

„Городъ строятъ“. 1902 г.

Большая часть дѣятельности художника отдана портретамъ; здѣсь онъ нашель свое настоящее призваніе, достигъ громаднаго мастерства, и передъ его работами часто приходитъ на память XVIII вѣкъ — эпоха великихъ портретистовъ. Художники - реалисты XIX вѣка, добросовѣстные и точные изобразители челоуѣческаго лица, утратили великолѣпное мастерство своихъ предшественниковъ; Сѣровъ возрождаетъ его. Онъ неистоичимо разнообразенъ; иногда его увлекають красочныя сочетанія (портретъ З. В. Морицъ въ красивомъ сочетаніи бѣлаго съ лиловымъ) или красивый силуэтъ и ритмъ линий (портретъ княгини П. И. Щербатовой (углемъ)); чаще всего вниманіе художника сосредоточивается на передачѣ духовныхъ чертъ модели (портреты Государя Императора, Лѣскова, Левитана, Римскаго-Корсакова, Станиславскаго, Глазунова, Третьякова и авто-портретъ).

Но во всѣхъ своихъ портретныхъ работахъ Сѣровъ остается Сѣровымъ; его всегда легко узнать по рѣдкому мастерству, по необыкновенной легкости, съ которой онъ набрасываетъ лицо или сложную позу, по кажущейся небрежности широкихъ разбросанныхъ мазковъ и по острымъ, проникновеннымъ характеристикамъ.

Сѣровъ превосходный портретистъ природы и быта; въ его пейзажахъ и картинахъ изъ деревенскаго міра («Въ деревнѣ», «Осень», «Осенняя ночь», «Прудикъ») много острой наблюдательности, художественной искренности и умѣнія въ простыхъ формахъ дать все характерное, составляющее суть сюжета.

Сѣровъ неоднократно обращался къ историческимъ и мифологическимъ сюжетамъ. («Навзикая», «Похищеніе Европы», «Кубокъ Большого Орла», «Петръ I»). Изъ произведеній, находящихся въ Третьяковской галлерей, наиболѣе интересное «Петръ I»; здѣсь художникъ, не довольствуясь воссозданіемъ историческихъ чертъ, увлекается и чисто-декоративнымъ замысломъ, ищетъ красиваго размѣщенія фигуръ, ритма линий, ограничивающихъ темные силуэты, композиціи, рельефно выражающей его историческую идею. Особенно хороша громадная фигура Петра, вся въ порывѣ, въ стихійномъ движеніи впередъ,—воплощенный символъ творческаго духа.

Сѣровъ, такъ же какъ и К. Коровинъ и Левитанъ, оказалъ громадное вліяніе на современныхъ ему и идущихъ за нимъ художниковъ; все русское реалистическое искусство 90-хъ и 900-хъ годовъ развивало и расширяло достиженія этихъ трехъ мастеровъ.

Въ области пейзажа почти подавляющимъ оказалось вліяніе Левитана; «школа Левитана» и до сихъ поръ занимаетъ на художественныхъ выставкахъ видное мѣсто. Многие изъ послѣдователей его нашли новые техническіе приемы, по иному переживаютъ природу, но зависимость самыхъ основъ ихъ творчества отъ Левитана несомнѣнна. Въ Третьяковской галлерей мало произведеній послѣдователей Левитана; укажемъ на Аладжалова («Къ веснѣ»), Петровичева («Послѣ дождя») и Туржанскаго («Сѣверъ», «Холодный вечеръ»).

Близкимъ къ Левитану, но сохранившимъ свою художественную самостоятельность, пейзажистомъ является Илья Семеновичъ Остроуховъ (род. 1858 г.). Раннія его работы («Золотая осень», «Первая зелень», «Весна») по тонкой выпуклости напоминають подчасъ Шишкина и другихъ пейзажистовъ предыдущаго десятилѣтія. Шедевръ художника и вообще одно изъ лучшихъ созданій русскаго пейзажа—«Сиверко», произведеніе привлекательное той здоровой увѣренной красотой, которая всегда жива въ природѣ и которую рѣдко умѣетъ найти современный городской челоуѣкъ.

Къ послѣдователямъ Левитана, взявшимъ отъ учителя только его эстетическіе методы, принадлежитъ Марія Васильевна Якунчикова (1870—1902 г.). Ея область—маленькіе уголки природы: окно съ нависшими лапами сосенъ, узкій просвѣтъ между колоннами, уголокъ кладбища или пышная цвѣтущая вѣтка яблони. Отъ этихъ несложныхъ мотивовъ вѣетъ свѣжестью и особой чисто-женской нѣжностью; въ нихъ тонкіе переливы настроеній, въ нихъ шопотъ о разгулѣ весенняго вѣтра, о радостномъ перезвонѣ колоко-

ловъ, о солнечныхъ просвѣтахъ сквозь листву («Колокола», «Осень», «Введенское», «Саввинскій Монастырь», «Чехлы», «Часовня въ Черемушкахъ» и т. д.).

Станиславъ Юліановичъ Жуковскій (род. 1873 г.) въ первыхъ работахъ является почти подражателемъ Левитана («Весенній вечеръ»). Въ дальнѣйшемъ ему удалось найти болѣе острыя и убѣдительныя формы для своихъ мотивовъ, преимущественно взятыхъ изъ старыхъ барскихъ усадебъ и дачныхъ уголковъ («Лунная ночь», «Весенній день» и «Осенній вечеръ»). Въ «Осеннемъ вечерѣ» превосходно дана рѣзкая опредѣленность холодныхъ и яркихъ красокъ осени.

Сергѣй Арсеньевичъ Виноградовъ (род. 1869 г.) началъ также съ подражанія Левитану («Вечеръ»); за послѣдніе годы, рисуя старыя усадьбы съ тѣнистыми парками, пятнами солнца, играющими на песчаныхъ дорожкахъ, онъ значительно обогатилъ свою палитру оригинальной и новой мозаикой голубыхъ и желтыхъ тоновъ («Въ усадьбѣ осенью»).

Аркадій Александровичъ Рыловъ (р. 1870 г.)—ученикъ Куинджи, строгой обдуманностью и „сочиненностью“ своихъ пейзажей близокъ къ учителю, но настроеніемъ и пониманіемъ русской природы обязанъ Левитану. Поэтичный «Догорающій костеръ» и болѣе позднее «Съ береговъ рѣки Вятки»—характерныя произведенія Рылова.

Большая картина Фердинанда Эдуардовича Руцица (род. 1870 г.)—«Весна» въ сочныхъ и красивыхъ, хотя и немного условныхъ въ своей яркости, тонахъ снѣга и лѣса и влажной весенней дали очень типична для исканійпей заживотовъ, старающихся въ уныломъ обликѣ русской природы найти звучныя и мощныя краски.

Совершенно иной характеръ носятъ техническія исканія Игоря Эммануиловича Грабаря (род. 1872 г.). Его оригинальная манера «пуантель» вытекаетъ изъ чисто научныхъ принциповъ. Основываясь на физическихъ свойствахъ человѣческаго глаза, пуантелисты для полученія болѣе чистыхъ и сильныхъ тоновъ пишутъ мелкими крапинками основныхъ несмѣшанныхъ цвѣтовъ, смѣшивающимися уже въ глазу зрителя и дающими нужный тонъ. Пользуясь пуантелью, Грабарь достигаетъ большой силы въ изображеніи дрожащаго влажнаго воздуха и той неясности контуровъ, которую создаетъ перспективная отдаленность. («Лучъ солнца», «Февральская лазурь», «Неприбранный столъ»).

Величественная природа крайняго сѣвера съ его волшебными сіяніями, вѣчными льдами и бѣлыми равнинами долго не привлекала вниманія русскихъ художниковъ. Ученикъ Куинджи Александръ Алексѣевичъ Борисовъ (род. 1866 г.), совершившій экспедицію къ Ледовитому океану, первый замѣтилъ художественную значительность пейзажа полярной области. Громадное количество привезенныхъ имъ изъ путешествія этюдовъ сдѣлано въ чисто изобразительныхъ цѣляхъ, но среди нихъ много интересныхъ и оригинальныхъ живописныхъ мотивовъ. Большія картины «Весенняя полярная ночь» и «Въ Области вѣчнаго льда» не кажутся такими искренними, какъ безпритязательныя этюды; въ нихъ чувствуется разсчетливая, надуманная эффектность, не идущая къ могучему и спокойному величію сѣверной природы.

Этюды Новой Земли Леонида Феодоровича Пищалкина (род. 1873 г.) написаны съ большимъ художественнымъ выборомъ, чѣмъ работы Борисова, охватывающаго все, что иллюстрируетъ обликъ дальняго сѣвера.

Очень наглядно можно прослѣдить эволюцію русскаго реализма на творествѣ московскаго художника Абрама Ефимовича Архипова (род. 1862 г.); онъ не шель во главѣ движенія, но чутко воспринималъ все новое, вносилъ въ свое творчество и повторилъ такимъ образомъ весь путь, пройденный русской живописью за послѣднія 20 лѣтъ.

Произведенія Архипова начала 80-хъ годовъ («Пьяница», «Слѣпой старикъ», «Посѣщеніе больной» и другія)—съ грубыми и вялыми сочетаніями красокъ, подчеркнутыми характеристиками, очень условной передачей солнечнаго освѣщенія. Въ 1890-мъ году онъ пишетъ великолѣпную «Переправу черезъ Оку», всю залитую горячимъ солнцемъ. Еще черезъ 10 лѣтъ появляются «Прачки», превосходный образецъ серьезнаго



А. Е. Архиповъ. (р. 1862 г.)

„Прачки“. 1901 г.

идейнаго искусства, не прибѣгающаго къ тенденціозности. Рѣдкое мастерство живописи въ передачѣ красиваго и труднаго эффекта разсѣяннаго свѣта, тонушаго въ облакахъ пара, не застиляетъ силы и выразительности измученныхъ фигуръ женщинъ, вырисовывающихся въ серебристыхъ клубахъ пара.

Провинціальное захолустье даетъ интересные мотивы Константину Федоровичу Юону (род. 1875 г.)—талантливому искателю новыхъ формъ художественнаго жанра. Въ пестрой суетѣ базаровъ и пристаней, ярмарокъ и трактировъ онъ находитъ оригинальную, немного крикливую, мозаику красокъ, крайне характерную для деревенской и уѣздной толпы центральной Россіи («У Новодѣвичьяго монастыря»; «У берега»; «Праздникъ»).

Борисъ Михайловичъ Кустодіевъ (род. 1878 г.), ученикъ Рѣпина, перенявшій отъ учителя его острую наблюдательность и умѣніе видѣть жизнь въ ея наиболѣе характерныхъ проявленіяхъ, едва ли не первый изъ русскихъ художниковъ подошелъ къ деревенскому быту чисто эстетически, со стороны богатой красочности его ярмарокъ и праздниковъ, его яркихъ нарядовъ. Мужики и бабы Кустодіева необыкновенно типичны; въ фигурахъ и жестахъ, въ движеніяхъ и группировкахъ есть тотъ неуловимый налетъ нѣкоторой неуклюжести и медлительности, который обусловливаетъ обособленный характеръ и ритмъ жизни нашей деревни. Въ Третьяковской галлерей только одно жанровое произведеніе художника «Ярмарка».

## XI.

Въ срединѣ 80-хъ годовъ въ русской живописи развертывается колоссальный талантъ Михаила Александровича Врубеля (1856—1910 г.); онъ былъ первымъ художественнымъ индивидуалистомъ, творцомъ необычныхъ, фантастическихъ образовъ, объективировавшихъ его острые и сложныя переживанія. И только въ этой плоскости можно разсматривать творчество художника, поэта и пѣвца своего внутренняго міра. Весь творческій процессъ Врубеля полонъ органической цѣльности. Художникъ не отдѣляетъ образа отъ формы, не придумываетъ рисунка, не подыскиваетъ къ законченному рисунку подходящихъ красокъ. Формы натуры въ пониманіи Врубеля разбиваются на множество цвѣтныхъ плоскостей, словно граней кристалла. Образъ, возникающій въ сознаніи художника, весь сотканъ изъ красочныхъ пятенъ, своими очертаніями опредѣляющихъ рисунокъ, образующихъ тѣ ломающіяся, причудливо сплетающіяся линіи, которыя такъ характерны для Врубеля. Эти особенности художника, представляющія, можетъ-быть, идеальный типъ живописца, очень наглядны въ эскизѣ «Наяды», значительно превосходящемъ законченную картину, и еще рельефнѣе въ «Хожденіи по водамъ». Хаосъ металлическихъ зелено-голубыхъ тоновъ при внимательномъ взглядѣ разсѣивается, — очертанія красочныхъ пятенъ вырисовываютъ похожій на призракъ образъ Христа, несущагося надъ волнами, лодку и фигуры апостоловъ. Замыселъ художника всегда декоративенъ; изъ красочной гармоніи вырастаетъ сюжетъ, казалось бы, непродуманный, случайный, но такова бессознательная мудрость отмѣченныхъ Богомъ: образы Врубеля всегда значительны, полны внутренняго смысла. Пусть въ нихъ, нарушая пропорціи и формы, данныя природой, анатомическая правильность приносится въ жертву выразительности. Великолѣпный автопортретъ убѣждаетъ, что Врубель умѣлъ мастерски изображать реальныя формы и если отказывался отъ реалистическаго языка, то дѣлалъ это во имя высшихъ художественныхъ цѣнностей.

Ему тѣсно въ границахъ реальной жизни. Свои образы онъ выноситъ изъ темной глубины исторіи, изъ былинъ и античной мифологіи, и придаетъ имъ обликъ сатировъ, наядъ, сказочныхъ богатырей, какихъ-то фантастическихъ небывалыхъ существъ...

Въ камышахъ надъ холодной темной гладью озера тоскуетъ и безсильно рвется къ далекой огненной полосѣ заката прекрасный умирающій «Лебедь»; въ вѣщихъ глазахъ «Гадальщицы»—отблескъ тайны: она знаетъ истину и боится сказать ее; «Панъ»—

веселый богъ лѣсовъ у грековъ, символъ всего, природы; но это Панъ русской природы, Панъ березовыхъ рощъ, холодныхъ осеннихъ ночей, пустынныхъ полей. Въ наивныхъ и добрыхъ глазахъ словно недоумѣніе и ужасъ и тихая боль... Въ «Ночномъ»—тоскливое предчувствіе мрака, жуткій моментъ вечера, когда міръ становится таинственнымъ, страшнымъ, кишачимъ призраками. На сказочномъ лугу скользитъ послѣдній лучъ. Сгущаются дали, словно въ ожиданіи толпятся и прислушиваются лошади—и тревожное обаяніе вечерней сказки подчеркиваетъ вынырнувшая изъ густой травы фигура сатира...

Чуть не съ первыхъ лѣтъ творческой дѣятельности Врубеля мучалъ образъ демона. Въ скульптурѣ, въ массѣ рисунковъ и нѣсколькихъ картинахъ пытался онъ запечатлѣть его обликъ, но или художникъ предъявлялъ къ своему творчеству несбыточные требованія или вѣчно мѣнялся ликъ Зла, только Врубель такъ и не могъ успокоиться и все создавалъ новыхъ и новыхъ Демоновъ (эскизъ «Демона»). Послѣдніе годы передъ болѣзью художникъ мучительно трудился надъ воплощеніемъ своей идеи. Послѣдній его «Демонъ» въ Третьяковской галлерей—трагичный, гипнотизирующе прекрасный, владѣющій какимъ-то волшебнымъ даромъ подчиненія. Мучительный изломъ тѣла, непроницаемое лицо, чарующія краски ярче, чѣмъ гдѣ-либо, открываютъ намъ творческую индивидуальность Врубеля.

Замыслы художника были всегда грандіозны; онъ охотно рисовалъ громадныя панно, украшающія стѣны домовъ и театральныя декораціи; въ Третьяковской галлерей только эскизы къ большимъ композиціямъ: «Микула Селяниновичъ» и «Проектъ театральнаго занавѣса»<sup>1)</sup> и нѣсколько рисунковъ иллюстраціоннаго характера: «Каменный гость», «Танецъ Тамары», «Тамара въ гробу».

Викторъ Елпидифоровичъ Борисовъ-Мусатовъ (1870—1905 г.). Первыми работами Мусатова были чисто реалистическія вещи: небольшіе пейзажи, этюды деревьевъ и лицъ, но замѣтный налетъ субъективности придавалъ имъ какой-то внутренней смыслъ, идущій уже за предѣлы реализма. Получалось что-то полуфантастическое, какая-то греза или воспоминаніе, смягченное отдаленностью, неуловимое и призрачное. «Осень» «Вѣтеръ», «Балконъ осенью»—осеннія грустныя темы, пѣсни увяданія, усталости и покоя, лирическое переживаніе умирающей природы!

Мусатовъ любитъ тишину парковъ со спящими прудами, бѣлые силуэты домовъ и бесѣдокъ. Онъ мечтаетъ о грустныхъ женщинахъ въ странныхъ нарядахъ. Это—не лица какой-нибудь исторической эпохи, это—греза художника, вдохновленная прошлымъ, женственно-нѣжный вымыселъ одинокаго мечтателя. «Послѣдній лучъ», «Портретъ дамы»—первыя попытки Мусатова воплотить овладѣвшую его душой грезу, найти свой стиль. «Призраки» уже на грани правды и сказки: не то тѣни, не то женскія фигуры бродятъ въ полумракѣ вокругъ стараго мертваго дома.

Написанное въ 1903-мъ г. «Изумрудное ожерелье» уже вполне порываетъ съ реализмомъ: композиція условна, фигуры строго и ритмично разставлены въ угоду декоративному замыслу. Въ послѣдніе годы жизни Мусатовъ вообще увлекается стѣнной, чисто декоративной, живописью; результатомъ этого увлеченія явились поэтичныя эскизы для фресокъ «Времена года». Послѣднее созданіе художника—«Реквиемъ», въ которомъ наиболее рельефно сказался его стиль: тихая гармонія линій придаетъ картинѣ элегическій, почти похоронный ритмъ.

Филиппъ Андреевичъ Малявинъ (род. 1869 г.) Раннія произведенія художника—довольно обыденнаго типа женскія фигуры («Крестыанская дѣвушка» и «За книгой»), и только широкая свободная живопись и рѣзкія, но красивыя, сочетанія залитой солнцемъ зелени и краснаго платья въ «Крестыанской дѣвушкѣ» предвѣщаютъ будущаго Малявина.

Въ позднѣйшихъ работахъ любовь къ горячимъ, кричащимъ, преимущественно краснымъ, тонамъ опредѣляетъ творчество художника. «Вихрь» — типичное для Малявина произве-

<sup>1)</sup> Занавѣсъ, исполненный по этому проекту находится въ Солодовниковскомъ театрѣ.



М. А. Врубель. (1856-1910 г.)

„Панъ“. 1899 г.

деніе: краски льются оглушающимъ потокомъ, въ какомъ-то бѣшеномъ изступленіи разбивая всѣ формы, всѣ границы, превращая картину въ ослѣпительный огненный хаосъ: женскія фигуры теряютъ опредѣленность очертаній, вырисовываются въ немъ словно, смѣющіяся вѣдьмы, какъ олицетвореніе стихійныхъ силъ. Малявинъ охотно рисуетъ женщину, но не городскую изысканную даму, а крестьянскую бабу—шумную, размашистую, полную удали и широкаго голосистаго веселья.

Еоодоръ Владиміровичъ Боткинъ (1861—1905 г.)—искатель декоративнаго спокойнаго стиля, упрощающаго сложныя формы дѣйствительности, приводящаго ихъ къ одному гармоничному тону. Художникъ, влюбленный въ золото, грезящій имъ, кладетъ его въ основу своего творчества. Даже въ портретахъ и этюдахъ съ натуры («Портретъ А. Е. Боткиной», «Этюдъ женщины», два «этюда») золотистый отблескъ ложится на легкіе, прозрачныя слои красокъ, придаетъ имъ нѣжную воздушность и нѣкоторую призрачность.

Декоративныя панно Боткина, въ особенности «Вечеръ на берегу озера» со спокойными, словно застывшими въ истомѣ фигурами, красиво гармонирующими съ золотистыми тонами, полны молитвенной торжественности заката.

Александръ Яковлевичъ Головинъ (род. 1863 года). Три картины художника, находящіяся въ Третьяковской галлерей, не давая возможности прослѣдить постепенную эволюцію его творчества отъ реалистическаго жанра къ декоративному субъективизму, отдѣляютъ все же главнѣйшіе этапы почти 30-лѣтней художественной дѣятельности Головина. Въ «Иконописной мастерской» вполнѣ еще выдержаны традиціи передвижническаго реализма. Позднѣе художникъ переходитъ къ исканіямъ болѣе мѣткихъ и гибкихъ формъ реалистическаго воспроизведенія: «Портретъ трехъ мужчинъ», немного условный, сочными характеристиками выдѣляется среди портретныхъ работъ русскихъ художниковъ послѣдняго времени. «Шаляпинъ въ роли Олоферна»—еще условнѣе, благодаря упрощенному рисунку и декоративной рѣзкости красокъ, очень идущей къ театральному портрету. Самое поражающее въ позднѣйшихъ работахъ Головина—это безконечная изобрѣтательность въ красочныхъ сочетаніяхъ, всегда самыхъ неожиданныхъ, непривычныхъ, но всегда красивыхъ.

Головинъ за послѣдніе годы больше всего работаетъ въ области театральныхъ декораций; образцомъ приведеній этого рода являются пять акварельныхъ эскизовъ декораций къ «Псковитянкѣ».

## XII.

Въ концѣ 90-хъ годовъ въ Петербургѣ на почвѣ исканій стиля объединяется группа молодыхъ художниковъ. Ихъ соединяетъ увлеченіе красотой XVIII вѣка, стремленіе къ декоративному, украшающему жизнь искусству; но ихъ объединяетъ также любовь къ рисунку, къ ясной четкой формѣ, въ противность красочнымъ увлеченіямъ москвичей. Они не столько живописцы, сколько работники прикладнаго искусства: пишутъ театральныя декорации, рисуютъ виньетки, иллюстрируютъ книги, и въ этомъ не картинномъ искусствѣ сильнѣе всего сказываются ихъ исканія стиля. Почти всѣ они прошли реалистическую школу, но скоро ушли отъ нея. Ихъ творчество начинается со стилизаціи—попытки возстановленія какого-нибудь уже существовавшаго стиля, со стремленія овладѣть стилями XVIII вѣка. Эта интересная группа очень мало представлена въ Третьяковской галлерей и къ тому же работами мало типичными для ея стилистическихъ исканій.

Александръ Николаевичъ Бенуа (род. 1870 г.)—идеологъ и вождь петербургской группы; первыя работы его—небольшіе пейзажи и интимныя уголки, полныя настроенія («Замокъ», «Огородъ», «Кладбище»), не имѣютъ ничего общаго съ позднѣйшими. Бенуа уже зрѣлымъ художникомъ увлекается французскимъ искусствомъ XVII и XVIII вѣковъ и всѣмъ, что создала эта блестящая эпоха. Онъ рисуетъ виды дворцовъ и парковъ Павловска, Петербурга и Царскаго села («Въ Петергофѣ», «Въ Павловскомъ дворцѣ»), но съ особенной любовью пишетъ Версаль, его феерическіе парки,

королевскія оранжереи и пруды («Версаль»), часто цѣлая бытовая сценки «Купанье маркизы» въ красивой гаммѣ зеленыхъ тоновъ и «Король»—выходъ Людовика XIV, окруженнаго чопорной свитой.

Константинъ Андреевичъ Сомовъ (род. 1869 г.) мало популярный, благодаря изысканности и аристократичности своего творчества, художникъ. Онъ удивительный рисовальщикъ, одинъ изъ лучшихъ въ наше время: его линіи тверды, увѣренны и въ то же время на рѣдкость изящны («Автопортретъ»); виньетки и орнаментальные рисунки Сомова—шедевры европейской графики.

Его картины и акварели полны острой ироніи и грустной насмѣшливости, населены странными людьми призраками: кокетливыми и печальными дѣвушками, скучающими и порочными кавалерами. («Утро въ Саду», «Островъ любви») «На дачѣ»—ѣдкая иронія надъ мѣщанскимъ бытомъ, надъ мѣщанскимъ счастьемъ, гдѣ даже высшая поэзія жизни—любовь, такая чахлая и робкая, протекаетъ въ грязномъ углу среди давящихъ стѣнъ, въ непосредственномъ сосѣдствѣ съ самыми прозаическими явлениями.

Лучшее, самое проникновенное, произведеніе Сомова—«Дама въ голубомъ», съ изумительнымъ лицомъ, полнымъ тонкой одухотворенной красоты; она стоитъ печальная, задумчивая, съ отблескомъ безнадежнаго страданія въ умныхъ глазахъ, и разсѣяннымъ жестомъ лѣвой руки играетъ медальономъ. Въ этомъ лицѣ съ особенной силой сказалась тоскующая, усталая душа Сомова.

Левъ Самуиловичъ Бакстъ (род. 1866 г.), прекрасный мастеръ рисунка, любящій чистыя спокойныя линіи греческаго стиля. «Элизіумъ» Третьяковской галлерей только намекаетъ на графическое мастерство художника. Болѣе убѣдительны карандашные портреты композиторовъ Балакирева и Ляпунова и прекрасный портретъ В. Розанова, но и они не открываютъ лучшихъ сторонъ творчества Бакста.

Мстиславъ Валеріановичъ Добужинскій (род. 1875 г.) великолѣпно владеетъ искусствомъ стилизаціи и прекрасно возсоздаетъ различныя историческія эпохи; онъ вдохновляется то миниатюрами XIII и XIV вѣка, то пышнымъ искусствомъ начала XVIII; чаще всего—эпохой романтизма, 30-ми и 40-ми годами прошлаго столѣтія. Декораціи Добужинскаго къ тургеневскимъ постановкамъ Художественнаго театра тонко передаютъ эту любимую имъ эпоху и красиво иллюстрируютъ нѣжныя страницы Тургенева. Находящіеся въ Третьяковской галлерей два эскиза къ «Мѣсяцу въ деревнѣ» только въ слабой степени передаютъ совершенство самихъ декорацій.

Добужинскій не только великолѣпный стилизаторъ, онъ еще и поэтъ города, его молчаливыхъ стѣнъ, толпящихся крышъ, всей его напряженной и больной жизни. Лучшее созданіе этого рода, «Человѣкъ въ очкахъ», сильный образъ чахлаго и умнаго человѣка со, временности, повелителя фабрикъ и каменныхъ громадъ, задушеннаго, раздавленнаго имисловно узникъ тюремными стѣнами.

Иванъ Яковлевичъ Билибинъ черпаетъ свои образы въ своеобразномъ мірѣ русской сказки, съ ея богатымъ вымысломъ и наивнымъ юморомъ; сообразно съ своими темами, Билибинъ выработалъ особый стиль, очень условный, далекій отъ реализма, вѣющій стариннымъ лубкомъ. Находящіеся въ Третьяковской галлерей иллюстраціи къ «Золотому пѣтушку», послужившія исходнымъ пунктомъ для прекрасныхъ декорацій къ оперной постановкѣ въ театрѣ Зимина—характерная для художника работа.

Николай Константиновичъ Рерихъ (род. 1874 г.). Далекое прошлое человечества, та жизнь, о которой мы догадываемся по ничтожнымъ остаткамъ, находимымъ при раскопкахъ, даетъ Рериху много матеріала для красивыхъ и поэтическихъ образовъ. Онъ возстановляетъ битвы и празднества, священные обряды и лирическіе моменты первобытнаго міра. Въ Третьяковской галлерей находится очень незначительное количество произведеній Рериха; одно изъ раннихъ—«Гонцы», съ красивой передачей темной осенней ночи; «Городъ строятъ»—зрѣлая работа художника, выработавшаго ужасной особый стиль съ тяжелой упрощенностью формъ и суровыми красками; одно изъ лучшихъ произведеній Рериха—«Бой», живописный отрывокъ сѣвернаго угрюмаго сказанія.

Какъ и большинство художниковъ петербургской группы Рерихъ не чуждъ декоративныхъ работъ. Декораціи къ парижскимъ представленіямъ «Князя Игоря» одновременно полны исторической правды, не только въ археологическихъ деталяхъ, но и въ передачѣ духа эпохи, и даютъ красивый фонъ для музыкальной былины Бородина.

Пейзажи Константина Θεодоровича Богаевского (род. 1872 г.), порываясь обычными традиціями пейзажа, изображаютъ какой-то, имъ самимъ сочиненный, причудливый міръ. («Сказка», «Героическій пейзажъ»). Изломы скалъ, украшенныхъ величественными деревьями, тяжелыя волны словно окаменѣвшаго или застывшаго подъ палящими лучами солнца моря, блестя самыми неожиданными красочными сочетаніями, даютъ художнику богатые декоративные мотивы («Берегъ моря», «Воспоминаніе о Мантенья»).



И. Е. Рѣпинъ (1844 г.)

«Не ждали». 1884 г.

## СПИСОКЪ ФОТО-ТИНТО ГРАВЮРЪ.

	<i>Стр.</i>	<i>Стр.</i>	
1. <b>В. А. Сървъ.</b> Портретъ П. М. Третьякова . . . . .	2	27. <b>В. М. Васнецовъ.</b> «Богатыри» . . . . .	38
2. <b>Д. Г. Левицкій.</b> Портретъ А. Н. Оленина . . . . .	3	28. . . . .	44
3. <b>В. Л. Боровиковскій.</b> Портретъ кн. Гагариныхъ . . . . .	6	29. <b>М. В. Нестеровъ.</b> «Юность преп. Сергія» . . . . .	39
4. <b>С. С. Шукинъ.</b> Женскій портретъ . . . . .	10	30. . . . .	50
5. <b>А. Г. Венеціановъ.</b> На пашнѣ . . . . .	12	31. <b>А. М. Васнецовъ.</b> «Озеро» . . . . .	51
6. <b>В. А. Тропининъ.</b> Портретъ А. С. Пушкина . . . . .	13	32. . . . .	51
7. . . . .	13	33. <b>В. И. Суриковъ.</b> «Стрѣльцы» . . . . .	40
8. <b>К. П. Брюлловъ.</b> Всадница . . . . .	15	34. . . . .	46
9. . . . .	17	35. <b>С. В. Ивановъ.</b> «Переселенцы» . . . . .	41
10. <b>А. А. Ивановъ.</b> Этюдъ мальчиковъ . . . . .	19	36. <b>И. Е. Рѣпинъ.</b> «Іоаннъ Грозный» . . . . .	42
11. <b>В. Г. Перовъ.</b> «Птицеловъ» . . . . .	21	37. . . . .	43
12. <b>И. Н. Крамской.</b> «Русалки» . . . . .	23	38. . . . .	52
13. <b>В. Е. Маковскій.</b> «Толкучка» . . . . .	24	39. <b>В. Д. Полѣновъ.</b> «Московскій дворянинъ» . . . . .	53
14. <b>И. М. Прянишниковъ.</b> «Конецъ охоты» . . . . .	27	40. <b>И. И. Левитанъ.</b> «У омота» . . . . .	45
15. <b>Н. Н. Ге.</b> Женскій портретъ . . . . .	28	41. . . . .	45
16. . . . .	28	42. . . . .	46
17. . . . .	29	43. <b>В. А. Сървъ.</b> «Дѣвушка, освѣщенная солнцемъ» . . . . .	47
18. <b>В. В. Верещагинъ</b> <sup>1)</sup> . «Торжествуютъ» . . . . .	30	44. . . . .	48
19. . . . .	32	45. . . . .	49
20. <b>И. К. Айвазовскій</b> «Черное море» . . . . .	32	46. <b>И. Э. Грабаръ.</b> «Февральская лазурь» . . . . .	51
21. <b>А. И. Куинджи.</b> «Березовая роща» . . . . .	33	47. <b>М. А. Врубель.</b> «Демонъ» . . . . .	53
22. . . . .	35	48. <b>А. Я. Головинъ.</b> Эскизъ декораций къ «Псковитянкѣ» . . . . .	55
23. <b>М. К. Клодтъ.</b> «На пашнѣ» . . . . .	34	49. <b>Н. К. Рѣрихъ.</b> «Городъ строить» . . . . .	56
24. <b>И. И. Шишкинъ.</b> «Рубка лѣса» . . . . .	34	50. <b>А. Е. Архиповъ.</b> «Прачки» . . . . .	58
25. <b>В. М. Васнецовъ.</b> «Аленушка» . . . . .	36	51. <b>М. А. Врубель.</b> «Панъ» . . . . .	60
26. . . . .	37	52. <b>И. Е. Рѣпинъ.</b> «Не ждали» . . . . .	63

<sup>1)</sup> Подъ картиной Верещагина въ текстѣ ошибочно сдѣлана подпись „У гробницы святого“.



1970 г.

Обложка и все рисунки выполнены в собственном  
Графическом Институте Т-ва „ОБРАЗОВАНИЕ“  
ФОТО-ТИНТО-ГРАВЮРОЙ.

МОСКВА, 3-я Тверская-  
Ямская, д. 44 | 5. Тел. 245-30 и 138-41.