



500

СОКРОВИЩ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Андрей Рублев, Симон Ушаков, Владимир Боровиковский, Иван Айвазовский, Федор Алексеев, Василий Поленов, Федор Рокотов, Александр Бенуа, Валентин Серов, Алексей Боголюбов, Василий Тропинин, Павел Фуксов, Борис Кустодиев, Виктор Борисов-Мусатов, Карл Брюллов, Федор Васильев, Михаил Ларионов, Исаак Левитан, Виктор Васнецов, Алексей Венецианов, Владимир Мамов, Василий Верещагин, Иван Шишкин, Михаил Врубель, Николай Ге, Василий Суриков, Александр Топовин, Андрей Мамосев, Игорь Грабарь, Дионисий, Александр Иванов, Василий Кандинский, Павел Филоновский, Оскар Копренский, Иван Крамской, Иван Вишняков, Николай Крымов, Наталья Гончарова, Павел Кузнецов, Евгений Лансере

Annotation

В альбоме представлены выдающиеся произведения русского изобразительного искусства XII – начала XX века, от драгоценных образцов древнерусской иконописи до новаторских работ мастеров модерна и авангарда. Обзорные статьи и краткие содержательные пояснения к картинам помогут читателю составить представление о разных этапах развития русской живописи, о всем многообразии ее жанров, а также творчестве художников, чьи произведения составляют гордость и славу не только отечественной, но и мировой культуры. Для широкого круга читателей.

-
- [500 сокровищ русской живописи](#)
 -
 - [Древнерусская живопись](#)
 - [Живопись XVIII века](#)
 - [Живопись первой половины XIX века](#)
 - [Живопись второй половины XIX века](#)
 - [Живопись рубежа XIX–XX веков](#)
 - [Указатель имен художников и произведений](#)
-

500 сокровищ русской живописи
сост Е. Н. Евстратова

* * *

Древнерусская живопись



* * *

«Древнерусская иконопись выражает собой то глубочайшее, что есть в древнерусской культуре; более того, мы имеем в ней одно

из величайших мировых сокровищ искусства», – писал русский религиозный философ Е. Трубецкой. Обращение к иконописи Древней Руси достаточно сложно для современного зрителя. В иконе мы имеем дело с эстетической системой, смысл которой невозможно понять без представлений о средневековой христианской культуре и духовной жизни.

К моменту принятия Русью христианства в X веке в Византии уже существовала целостная, продуманная художественная система. По словам летописца, именно восторг послов киевского князя Владимира от величавой радости православного богослужения в главном византийском храме Софии Константинопольской сыграл решающую роль в выборе им православной веры. Несомненно, что на послов произвел сильное впечатление и образ самого храма: высоко парящий огромный купол, потоки золотого света, сверкающие мозаики на стенах. Вот как они описали свои впечатления: «и не знали – на земле или на небе мы: ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой, и не знаем, как и рассказать об этом. Знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми и служба их лучше, чем во всех странах».

Первые иконы – священные изображения на досках – появились в Византии в VI веке. В течение столетий Церковью были разработаны и утверждены единые правила изображения, позволяющие передать невидимый, горний мир, свидетельствующий о величестве и могуществе Бога. Эти правила носят название «иконописный канон». В иконописном каноне сохранены «античные» основы иконы: тело человека и земной мир остаются узнаваемыми, часто присутствуют следы портретности в облике святых, складки их одежд своим пластическим великолепием иногда напоминают лучшие античные скульптуры. При этом для изображения каждого святого или сюжета Священного Писания применялись определенные образцы – композиционные схемы, которые иконописцы не могли нарушать.

По словам Трубецкого, главное в иконе – «радость победы Богочеловека над зверочеловеком». Для того чтобы воспринять эту радость и приблизиться к Богу, человек должен совершить духовный подвиг, борясь с искушениями жизни. Поэтому в иконе приглушено плотское начало: вытянутые фигуры святых почти прозрачны, бестелесны, неподвижны; не касаясь земли, они словно парят, устремляясь к миру небесному, пребывая в вечности, поскольку мир

небесный вечен и неизменен в своей сущности. Состояние внутреннего мира персонажей иконных образов часто передается напряженными, вопрошающими, суровыми или наполненными всеобъемлющей любовью глазами на изможденных, аскетичных ликах святых. Икона выступает как носитель духовного и вечного, через икону человек получает общение с божественным миром.

На одной иконе часто объединены события, которые, согласно Священному Писанию, происходили в разное время и в разных местах, так как сюжеты иконописи не связаны с земным измерением времени, их герои пребывают в неземном времени и пространстве.

В западноевропейской живописи, начиная с эпохи Возрождения, художники передавали в картинах цвета, доступные земному зрению. Иконописные краски не всегда соответствуют краскам «видимого мира». Они воспринимаются как отблески божественного света, который исходит от Христа вечно, но не виден в его земном воплощении, поэтому каждый из цветов имеет свой символический смысл. Так, например, золотой цвет обозначает свет божественного сияния, его часто использовали для фона икон. Золотые нити-лучи (ассист) покрывают крылья ангелов, ризу Богоматери и Божественного Младенца. Голубыми и зеленоватыми тонами окрашиваются небесные сферы, где живут ангелы. Белый цвет часто присутствует в одеждах ангелов святителей как символ чистоты, отрешенности от мира. Пурпурный цвет в Византии был знаком императорского достоинства, поэтому в иконе он означает величайшую власть. В пурпурном плаще всегда изображается Богоматерь. Очень редко в иконах встречается черный цвет – символ ада и смерти.

Икона создается для храма, составляя с его внутренним пространством единое целое. Вот почему композиция иконы строится по правилам архитектурной композиции. Смысловый центр в ней совпадает со зрительным, композиционным центром, расположение фигур часто подчиняется законам симметрии.

Большинство икон анонимно. Средневековый художник ощущал себя не творцом собственных идей, а воплостителем Высшей Истины, носителем которой являлась земная Церковь. Имена выдающихся иконописцев попадали в летописные свидетельства – так мы узнали об Андрее Рублеве, Данииле Черном, Дионисии. Подписывать иконы начали только в XVII веке, когда из-за влияния западноевропейского

искусства в ней утратились многие прежние эстетические принципы, а художник начал осознавать себя творцом.

Русские иконы стали частью сокровищницы мирового искусства совсем недавно, около 100 лет назад. Традиционная технология написания икон требовала покрывать их олифой, которая темнела от времени. Кроме того, старинные иконы часто поновлялись – поверх прежнего красочного слоя наносилось новое изображение. В результате первоначальная живопись была скрыта от глаз, а потемневшая, закопченная икона удалялась из храма в специальные хранилища при храмах и монастырях. На смену старинным образам в иконостасы помещали «благотворные» иконы нового письма. Накануне Первой мировой войны реставраторы научились расчищать старинные, часто закопченные доски, и изумленная публика увидела необыкновенную красоту ярких красок и изысканных линий древнерусской иконописи. С этого времени в России начался бум собирательства икон. Их разыскивали в удаленных старообрядческих скитах, среди заброшенных вещей на колокольнях, в сараях среди мусора... После реставрации они становились частью личных коллекций, попадали в музеи. Все это совпало с подъемом русской религиозной философии в начале XX века. Труды Е. Трубецкого, П. Флоренского и других философов раскрыли сущностную взаимосвязь эстетического совершенства иконописи с ее духовным, богословским смыслом.

После принятия христианства русские мастера учились у приезжих византийских художников, перенимая единые для всего православного мира эстетические принципы. На Русь присылались многочисленные образы иконописи. К числу наиболее прославленных образов, прибывших из Константинополя, принадлежит икона «Богородица Владимирская» выдающегося византийского мастера XII века, которая стала и эталоном для русских иконописцев, и драгоценной чудотворной святыней, связанной со становлением русского государства.

В первые века существования иконописи на Руси национальная школа еще не была ярко выражена. Образы на иконах XIII века сохраняют византийскую суровую экспрессию, монументальное величие, классическую ясность и уравновешенность. Разорение Константинополя крестоносцами (1204) и монголо-татарское нашествие на Русь (1237) нарушили культурное единство православного мира. Русь оказалась в вынужденной изоляции, многие

иконописные центры пришли в разорение. Новгород и Псков избежали завоевания. Именно из Новгорода происходит большинство уникальных больших икон домонгольского периода («Устюжское Благовещение», «Спас Нерукотворный» и др.).

На рубеже XIV–XV веков на Руси начался духовный перелом, связанный с Куликовской битвой, с ослаблением ига. Митрополит Алексей и Сергей Радонежский подготовили политическое и нравственное возрождение земли Русской. Постепенно происходит возвышение Москвы как духовного и политического центра государства, здесь начинают работать выдающиеся иконописцы – приехавший из Новгорода византийский мастер Феофан Грек и гениальный иконописец, причисленный Церковью к лику «преподобных», Андрей Рублев.

Творчество Рублева соединило в себе все лучшие достижения византийской художественной системы с русской душевной теплотой, мягкостью интонаций. Высшим достижением мастера стала икона «Троица». Образ «единой и неделимой» Св. Троицы вдохновлял и наставлял средневековых людей на идею мира и единения, врачевал человеческие души в дни междоусобной вражды и разрушительных войн.

В конце XV века творчество другого прославленного мастера, Дионисия, очаровывало и влияло на современников. В удлинённых пропорциях хрупких, бесплотных, как бы парящих фигур, в просветленном колорите, построенном на изысканных цветовых сочетаниях, царит ощущение праздничности прекрасного горнего мира («Митрополит Алексей с житием», «О Тебе радуется» и др.).

Одновременно с московской школой продолжали существовать иконописные центры в других русских городах: Великом Новгороде и Пскове, Твери и Суздале. Наивысшего расцвета новгородская школа иконописи достигла в XV – начале XVI века. Внешне застывшие, но внутренне напряжённые образы новгородских икон кажутся исполненными нечеловеческой энергии и силы, готовыми к контакту со сверхчувственным миром («Илья-пророк»). В условиях новгородской «вольницы» рождались уникальные иконографические сюжеты, связанные с реальными событиями («Чудо от иконы „Богоматерь Знамение“»).

Представители иконописных центров влияли друг на друга, и к середине XVI века формируется единый общерусский стиль. К концу XVI века иконы все больше наполняются сложными церковно-историческими аллегориями («Церковь воинствующая»), редкими, трудными для истолкования иконографическими мотивами («Страшный суд»), утрачивая прежнюю ясность и лаконичность художественного языка.

В XVI веке иконы становятся предметом роскоши. Орнамент, изысканная красота одежды, великолепие пейзажа начинают интересовать иконописца больше, чем духовное содержание образа. Ярче всего это проявилось в иконах «строгановской школы». Этим понятием традиционно называют творчество художников, работавших в конце XVI и в первые десятилетия XVII века для «именитых людей» Строгановых (Прокопий Чирин, Истома Савин и его сыновья Назарий, Никифор, Федор и Бажен и др.).

С середины XVII века художественный язык русской иконописи отходит от традиционного канона и средневековых эстетических норм: в композиции появляются элементы прямой перспективы, а в письме ликов элементы объема. Непримируемый раскольник протопоп Аввакум в своем послании отстаивал старые иконописные традиции: «Пишут Спасов образ Эммануила – лицо одутловато, уста червонные, власы кудрявые, руки и мышцы толстые...». Эти новые приемы выразились в творчестве «царского изографа» Симона Ушакова и его последователей («Спас Нерукотворный» и др.).

В XVIII веке иконописная традиция в основном продолжает существовать в «живоподобных» образах. Зарождающееся светское искусство постепенно оттесняет традиционную икону на периферию. Традиции прежнего иконописного канона продолжали жить в старообрядческой среде, в отдельных «народных» иконописных центрах – Палехе и Мстере.



Спас Нерукотворный. *Вторая половина XII в. Новгород.
Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Согласно преданию, царь малоазийского города Эдессы Авгарь, страдавший неизлечимой болезнью, отправил к Христу художника, чтобы тот изобразил лик Спасителя, который поможет ему излечиться. Однако чудотворное сияние вокруг Христа помешало художнику запечатлеть его облик, и тогда Христос умыл лицо, отер его платом (убрусом), на котором чудесным образом отпечатался его лик —

Нерукотворный Образ. Царь Авгарь исцелился от Образа Спаса Нерукотворного, после чего Образ был помещен на городской стене, защищая Эдессу от врагов, а в 944 году перенесен в Константинополь и стал основой для иконографического типа – Спас Нерукотворный.

На иконе лик Спаса строгий и суровый, почти идеально симметричный. Сдержанный колорит построен на тонких сочетаниях охристых тонов. Первоначально икона выглядела более нарядной: утрачен яркий орнамент ветвей креста на нимбе.



Св. Георгий. Ок. 1170. Успенский собор, Кремль, Москва

Св. Георгий, воин римского императора Диоклетиана, был подвергнут жестоким истязаниям и обезглавлен за то, что открыто исповедовал христианскую веру. Смелый и решительный, он прославился многими чудесами, которые часто изображают на иконах. На Руси Георгия почитали как покровителя и защитника стад от хищных зверей.

Одна из самых древних икон с изображением святого происходит из Юрьева монастыря близ Великого Новгорода. Исполненная, вероятно, византийским мастером, она несет отпечатки столичного константинопольского стиля. Огромные глаза еще совсем юного, безбородого Георгия смотрят задумчиво и сурово, в руках он крепко сжимает копье и рукоять меча, тем самым представляя в облике «надмирной» небесной славы и одновременно как олицетворение воинской доблести.



Благовещение Устюжское. XII в. Новгород. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В основе сюжета лежит событие, изложенное в Евангелии от Луки, – архангел явился Деве Марии с благой вестью о том, что у нее родится дитя, которое наречется Сыном Божиим. Мария склонила голову в знак повиновения Божьей воле. В иконе есть редкая иконографическая подробность: в лоне Богоматери представлен воплотившийся Младенец Христос. В верхнем сегменте изображен

Христос Ветхий Деньми (Ветхий Днями) – особый иконографический тип, который считается ветхозаветным прообразом Христа. От его руки исходил луч (не сохранился), проникающий в лоно Богородицы.

По легенде, в момент благовещения Мария пряла из пурпурной пряжи завесу для Иерусалимского храма, которая символически отождествлялась с плотью Христа, то есть пряжа в руках Богоматери напоминает о том, что от ее непорочной плоти Спаситель получил свою человеческую природу.



Никола с избранными святыми. *Конец XII – начало XIII в. Новгород. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Почитание прославленного и любимого в народе святителя Николая, архиепископа малоазийского города Миры Ликийские, началось уже во 2-й половине IV века, вскоре после его смерти. На Руси его почитали как чудотворца и покровителя мореходов.

Данный образ демонстрирует древнейший иконографический тип св. Николая. На серебряном фоне представлено поясное изображение святого с благословляющим жестом и Евангелием на левой руке. Иконописный образ св. Николая, несомненно, имеет портретное сходство с прославленным епископом. Его напряженный, суровый и вместе с тем благородный лик исполнен духовной сосредоточенности. В центральной части верхнего поля изображен Престол уготованный и святые Косьма и Дамиан. На боковых полях – попарно три ряда почитаемых новгородских святых, среди которых Борис и Глеб с мечами и мученическими крестами и Флор и Лавр; внизу – святые жены-мученицы.



Дмитрий Солунский на престоле. *Конец XII в. Владимиро-Суздальская школа. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Св. Дмитрий Солунский был особо почитаем во времена правления великого князя Всеволода Большое Гнездо (в крещении Дмитрия) – основателя Дмитрова. По преданию, Дмитрий Солунский был воеводой города Солуни (Фессалоник) и пострадал во время гонения на христиан при императоре Диоклетиане. Он почитался

как покровитель славянских народов (предполагают, что по происхождению он был славянин) и княжеской власти.

В редком «тронном» изображении Дмитрий Солунский предстает как небесный покровитель земного владыки – великого князя Всеволода; об этом свидетельствуют княжеский венец на его голове и полубогаженный меч (святой словно готовится вручить его Всеволоду как символ его княжеского достоинства). Перед нами торжественный и величавый образ идеального правителя и воина-защитника.



Богоматерь Великая Панагия (Оранта). *Первая треть XIII в. Ярославль. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

В данном образе соединились два иконографических типа Богоматери. «Оранта» (от лат. «орант» – «молящийся») – изображение Богоматери с молитвенно воздетыми руками. «Панагия» (в переводе с греческого «Всесвятая») – Богоматерь с медальоном на груди с изображением Младенца Спаса Эммануила, символизирующим жертву – тело Христово. Монументальная фигура Богоматери

с разведенными руками напоминает потир – богослужебный сосуд, на дне которого находится просфора (символ тела Христова). Светлый, сияющий колорит в письме ликов, обилие сусального золота в фоне и драпировках одежды представляют Богородицу с Младенцем как явление в мир Божественного света.

Икона была обнаружена реставраторами в 1919 году в одной из кладовых Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле, поэтому ее нередко называют «Ярославская Оранта». Предполагают, что она была исполнена для Спасо-Преображенского собора, заложенного в 1216 году.



Богоматерь Владимирская. *Первая треть XII в. Константинополь. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Икона Владимирской Богоматери была привезена в Киев из Византии. В 1155 году князь Андрей Боголюбский перевез икону в Успенский собор Владимира, где она прославилась многочисленными чудесами, уцелела во время монголо-татарского разорения. Во время нашествия Тамерлана 26 августа 1395 года икону торжественно перенесли в Москву, и в этот же день Тамерлан из-за охватившего его

страха и трепета отказался от сражения и ушел за пределы России. Владимирская Богоматерь – один из самых совершенных образцов иконографического типа «Умиление». Мария бережно поддерживает Младенца Иисуса правой рукой, а он льнет к матери, обнимая ее за шею и прижимаясь к ее щеке. Их объятия – прообраз полноты Божественной любви, высшим воплощением которой является жертва, принесенная Христом для спасения людей. Огромные проникновенные глаза Богоматери полны «нездешней» любви и вечной, «надмирной» скорби, они устремлены к людям, ждущим помощи, защиты, спасения.



Богоматерь Владимирская. *Фрагмент*



ФЕОФАН ГРЕК (?). Богоматерь Донская. 1380–1390-е.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Исследователи полагают, что эта икона исполнена Феофаном Греком — выдающимся византийским мастером, много работавшим на Руси. В облике Богоматери и льющего к ней Младенца смягчена традиционная византийская суровость. Энергия световых бликов на лице Богоматери преобразует живопись, создавая образ совершенной духовной красоты, наполненной сиянием Божественной

славы. Образ преображенного горнего мира усиливался утраченным золотым фоном и сверкающими золотыми нимбами. По церковному преданию, перед этой иконой молился Дмитрий Донской в преддверии Куликовской битвы, отсюда и ее название. Сегодня многие исследователи полагают, что икона была написана для Успенского собора Коломны позднее, около 1392 года. По историческим источникам, к иконе обращался Иван Грозный, отправляясь в поход на Казань. С заступничеством иконы (после молитвы царя Федора Ивановича) связывали спасение Москвы от набега крымских татар хана Казы-Гирея в 1591 году.



МАСТЕР КРУГА ФЕОФАНА ГРЕКА. Преображение. Ок. 1403.
Москва. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Согласно Евангелию, Христос с тремя учениками (Петром, Иаковом и Иоанном) взошел на гору Фавор и «преобразился» перед ними – явил свою Божественную природу: «и просияло лицо Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет» (Мф., 17:1–9). Ему явились пророки Илия и Моисей, а с небес раздался глас: «Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение; Его

слушайте» (Мф., 17:1–9). Ученики, увидев это, сильно испугались и пали ниц. Иисус же коснулся их, велел встать и не бояться.

В иконе искусно объединены сцены, происходившие в разное время. Слева Христос с учениками восходит на гору. В верхней части иконы изображены Христос в ореоле светящегося мистического Фаворского света в момент чудесного преображения и пророки. Внизу упавшие ниц апостолы закрываются от ослепительного Божественного света, справа Христос, успокоив учеников, спускается с ними с горы.



МАСТЕР КРУГА ФЕОФАНА ГРЕКА. Преображение.
Фрагмент



Борис и Глеб с житием. *Вторая половина XIV в. Москва.
Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Борис и Глеб, младшие сыновья киевского князя Владимира, вскоре после смерти отца были вероломно убиты по приказу их старшего сводного брата Святополка, который хотел завоевать киевский

престол. Они стали первыми русскими святыми, канонизированными Русской православной церковью в 1071 году. Образы братьев в среднике иконы отличаются просветленностью и ясностью, их лики наполнены «совершенной» любовью, которая «изгоняет страх». В клеймах представлены сцены из жития Бориса и Глеба, где на основе нескольких летописных и литературных источников рассказывается об их «погублении» и о бесславной кончине коварного Святополка, который был побежден Ярославом Мудрым и провалился в разверзшуюся землю «меж чехи и ляхи».



Чудо Георгия о змие. Начало XV в. Новгород. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

По византийской версии легенды, св. Георгий, направляясь в Каппадокию, увидел плачущую царевну. Она рассказала ему, что рядом с ее родным городом появился страшный змей, который требует себе в жертву детей горожан. И теперь очередь дошла до нее – царской дочери. Св. Георгий, осенив себя крестным знамением и призвав Господа, устремился на змея, и «ударив змея с силою в гортань, поразил

его и прижал к земле; конь же святого попирает змея ногами». После чего Георгий велел царевне связать змея поясом и вести в город. Жители города, пораженные свершившимся чудом, приняли христианскую веру. На замечательной иконе новгородской школы св. Георгий предстает во всем «небесном» великолепии: его плащ эффектно развевается за спиной, белый конь встает на дыбы и топчет змея, копьё, как молния, рассекает воздух, пронзая пасть чудовища. Наверху справа в голубом сегменте Господь благословляет святого на битву. Впечатление яркого торжества добра над злом довершается ярко-красным фоном иконы.



Илья-пророк. *Середина XV. Новгород. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Новгородцы почитали ветхозаветного пророка Илью как могучего громовержца, наделенного сверхъестественными способностями повелевать силами природы, и как аскета, истового служителя воле Божьей и Боговидца.

Пророк Илья на знаменитой краснофигурной новгородской иконе производит впечатление человека, наделенного сверхчеловеческой

энергией. Скуластое, строгое, излучающее свет лицо седовласого старца, покатые плечи, вытянутый, «пламенеющий» силуэт подчеркивают бесплотность фигуры, ее устремленность ввысь.



Чудо о Флоре и Лавре. *Конец XV в. Новгород. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Святые Флор и Лавр почитались как милостивые ходатаи о нуждах крестьянина и покровители главного его богатства — лошадей.

На сверкающем золотом фоне красочной, словно «сказочной» иконы в верхнем поле изображены Флор и Лавр, которым архангел Михаил вручает поводья двух коней под нарядными седлами. Внизу коневоды – святые мученики Спевсипп, Елевсипп и Мелевсипп – гонят к водопою табун лошадей. Кони на иконе предстают как символ дня и ночи, бесконечного бега времени. Их очертания напоминают силуэты широких крыльев архангела – тем самым подчеркивается единство мира горнего (небесного) и дольного (земного).



**Рождество Христово. 1410–1430-е. Москва. Государственная
Третьяковская галерея, Москва**

Центральное место иконы занимает фигура Богоматери на алом ложе. Возле нее на фоне мрачного пятна пещеры – ясли с Младенцем Христом. Вокруг них разворачиваются сцены, предшествующие Рождеству и последовавшие за ним. В верхнем левом углу, увидев путеводную Вифлеемскую звезду, появившуюся на небе в момент рождения Спасителя, группа волхвов едет поклониться Младенцу. Справа ангелы благовествуют пастухам о пришествии Спасителя. В нижней части иконы Иосиф погружен в тяжелую думу: он не смог сразу поверить в рождение Сына Божьего. Рядом с ним сцена омовения Младенца как знак очищения от тревог и сомнений.



Положение во гроб. Последняя четверть XV в. Каргополь.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Согласно Евангелию, тайный ученик Христа Иосиф Аримафейский, член Синедриона, не участвовавший в суде над Христом, упросил римского наместника Понтия Пилата отдать ему тело Иисуса для погребения. Снятое с креста тело обвили чистыми пеленами, пропитанными благовониями, и положили в гробе, высеченном в скале. К гробу с телом Христа припали полные скорби

Богородица, Иоанн Богослов и Иосиф Аримафейский. Одна из жен-мироносиц (которая принесла миро – благовоние для тела Христа) в отчаянии вздымает к небу руки. Этот трагический жест повторяется в полных монументального величия очертаниях скалистых гор, которые, подобно потокам слез, ниспадают вниз крутыми уступами.



Успение Богоматери. *Конец XV в. Тверь. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Согласно апокрифическим текстам, Богоматерь, узнав от архангела Гавриила о скорой смерти, вознесла молитву, чтобы ей было дано попрощаться с апостолами – учениками Христа. В верхней части иконы ангелы на изысканных, напоминающих птиц облаках переносят рассеявшихся к тому времени по всему миру апостолов к ложу Богоматери. Христос, вокруг которого сияет облако (мандорла) – символ его Божественной природы, принимает ее безгрешную душу (символически изображается в виде младенца), и Богоматерь через его посредство обретает Царство Небесное.

Яркий, светоносный голубой цвет облака повторяется в одеждах апостолов, на крышах зданий и на крыльях ангелов. За это обилие редкого в древнерусской живописи голубого цвета икона получила название «Голубое Успение».



Чудо от иконы «Богоматерь Знамение» (Битва новгородцев с суздальцами). *Вторая половина XV в. Новгород. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

В данной иконе русская иконопись впервые обращается к батальному жанру, который не встречается в византийской живописи. В основе сюжета лежит реальное историческое событие – 25 февраля 1170 года независимые новгородцы одержали победу над суздальским войском во главе с князем Мстиславом Андреевичем, сыном Андрея

Боголюбского. По легенде, победа была одержана благодаря чуду, которое явила новгородская икона «Богоматерь Знамение».

В верхнем регистре иконы святыню торжественно переносят к главному храму Новгорода – Софийскому собору. В среднем встречаются послы враждующих сторон, и тут же начинается бой – стрелы летят в защитников Новгорода, поражая и чудотворную икону на крепостной стене. «Богоматерь Знамение» «отвернулась» от суздальцев, испустила слезу, и на войско завоевателей средь бела дня напала тьма.

Внизу мы видим итог чуда, явленного Небесной заступницей. Из ворот новгородского кремля выезжает рать во главе со святыми заступниками Георгием, Борисом и Глебом. Схлестнулись копьями два войска, но справа конница побежденных суздальцев уже обернулась вспять и покидает поле боя.



Чудо от иконы «Богоматерь Знамение» (Битва новгородцев с суздальцами). Фрагмент



АНДРЕЙ РУБЛЕВ, ДАНИИЛ ЧЕРНЫЙ. Спас в Силах. 1410-е.
Москва. Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Спас в Силах» был центральной частью деисусного чина большого многоярусного иконостаса Успенского собора во Владимире. Христос как грозный судия восседает на престоле – символе Вселенной и Божьей Славы. Правой рукой он благословляет, левой держит Священное Писание. Красный квадрат символизирует мир земной, а изображения ангела, льва, тельца и орла в его углах – четырех

евангелистов. Зеленоватый овал – это мир духовный, в котором пребывают Силы Небесные в виде крылатых колес. Это так называемые «престолы» – разновидность ангельских чинов, которые всегда рядом с тронем Бога. Красный ромб – символ мира невидимого. Величавая и торжественная интонация композиции иконы смягчается кротким и мягким ликом Спасителя – справедливого судии, вводящего человека в царство Добра и Справедливости.



АНДРЕЙ РУБЛЕВ, ДАНИИЛ ЧЕРНЫЙ И МАСТЕРСКАЯ.
Благовещение. 1408. Москва. Государственная Третьяковская галерея,
Москва

Икона «Благовещение» входила в праздничный чин иконостаса Успенского собора во Владимире. Большинство исследователей относят ее к возможным творениям Андрея Рублева или Даниила Черного. Композиция и рисунок иконы отличаются классическим совершенством и той неповторимой одухотворенной наполненностью, которая свойственна выдающимся произведениям иконописи. Сошедший с неба архангел возвещает благую весть Деве Марии, которая благоговейно склоняет голову в знак принятия Божественной воли. Причудливо струящиеся складки зеленоватого, сверкающего светоносными пробелами хитона ангела заставляют вспомнить лучшие образцы античных памятников. Луч Святого Духа исходит с неба и проникает сквозь алую завесу Иерусалимского храма в лоно Богоматери.



АНДРЕЙ РУБЛЕВ. Спас. Из «Звенигородского чина». Начало XV века. Москва. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Три потемневшие, полуразрушенные иконы были найдены в 1918 году экспедицией реставраторов в дровяном сарае недалеко от собора Успенского собора на Городке в Звенигороде. После расчистки и реставрации было установлено, что «Звенигородский чин» — это, возможно, часть иконостаса этого собора и самое раннее из дошедших до нас произведений Андрея Рублева. По сравнению

с византийскими прототипами образ Христа у Рублева лишен суровости и холодной отстраненности, он предстает как воплощение мягкости и задушевности, как сосредоточие Божественного света горнего мира, как самый совершенный образец предвечной гармонии и любви. Его философски-сосредоточенный и одновременно кроткий лик словно устремлен в душу молящегося – при соприкосновении с ним сияние Божественной славы становится явным, непосредственно проникающим в нас.



АНДРЕЙ РУБЛЕВ. Спас. Фрагмент



АНДРЕЙ РУБЛЕВ. Архангел Михаил. Из «Звенигородского чина». Начало XV в. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Архангел Михаил – часть предстоящих пред Христом небесных сил, молящихся в момент Страшного суда за род человеческий. Лик архангела – задушевный и задумчивосозерцательный – несет отпечаток прекрасного и совершенного горнего мира. В этом образе особенно

ощутима эллинская первооснова рублевского творчества: гармоническая ясность и стройность, созерцательный покой и возвышенная красота.



АНДРЕЙ РУБЛЕВ. Апостол Павел. Из «Звенигородского чина». Начало XV в. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В этой иконе также смягчены черты византийской суровости, обычные для всей предшествующей иконографии апостола Павла.

Святой предстает как мудрый философ, погруженный в задумчивое созерцание. Сдержанный колорит построен на гармоничном сочетании зеленоватоохристых и голубых тонов с пробелами. Золотой фон и нимб подчеркивают пребывание апостола в предвечном сиянии горнего мира.



АНДРЕЙ РУБЛЕВ. Троица. Ок. 1425–1427. Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Троица» – единственное бесспорное произведение Рублева. В Ветхом Завете повествуется о том, как старцу Аврааму и его жене Сарре явился Бог в виде трех мужей-ангелов. Авраам и Сарра приготовили для них трапезу, затем один из ангелов предсказал пожилым супругам рождение долгожданного наследника, сына Исаака, который станет родоначальником «великого и сильного» народа.

Согласно христианскому вероучению, Бог является человеку в трех разных ипостасях. Левый ангел на иконе – Бог Отец. Над ним возвышается дом как символ творения мира. Центральный ангел – Бог Сын, то есть Христос, который принесет себя в жертву ради людей и воскреснет; над ним дерево – символ воскресения и креста. Правый ангел, Святой Дух, – вечное Божественное начало мира; над ним гора, символ духовного восхождения. Центральное место в иконе занимает чаша на столе – символ жертвы Христовой.

Идея единства – суть «Троицы» Рублева, она выражена в иконе как идеал любви и гармонии, которые должны царить в мире.

Икона была исполнена для Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, где находится гроб с мощами основателя монастыря преподобного Сергия Радонежского. По преданию, «Троица» создавалась «в похвалу» Сергию Радонежскому, который мечтал о том, «дабы воззрением на Святую Троицу побеждалась ненавистная рознь мира сего».



ДИОНИСИЙ. Богоматерь Одигитрия. 1482. Государственная Третьяковская галерея, Москва

По летописным свидетельствам, в 1482 году во время пожара прославленная чудотворная икона «Богоматерь Одигитрия», привезенная из константинопольского монастыря Одигон, обгорела, утратив красочный слой. Дионисий на той же доске исполнил точную копию («в ту же меру, в тот же образ») пострадавшей иконы.

В переводе с греческого «Одигитрия» – «Путеводительница», то есть та, которая сопровождает и оберегает человека на пути к Царству Небесному. Богоматерь в этом иконографическом типе изображают фронтально, с сидящим на левой руке Младенцем Христом, правая рука поднята к груди в молитвенном жесте. В верхних углах иконы – склоненные полуфигуры архангелов Михаила и Гавриила.



ДИОНИСИЙ И МАСТЕРСКАЯ. Митрополит Алексей с житием. *Конец XV в. Государственная Третьяковская галерея,*

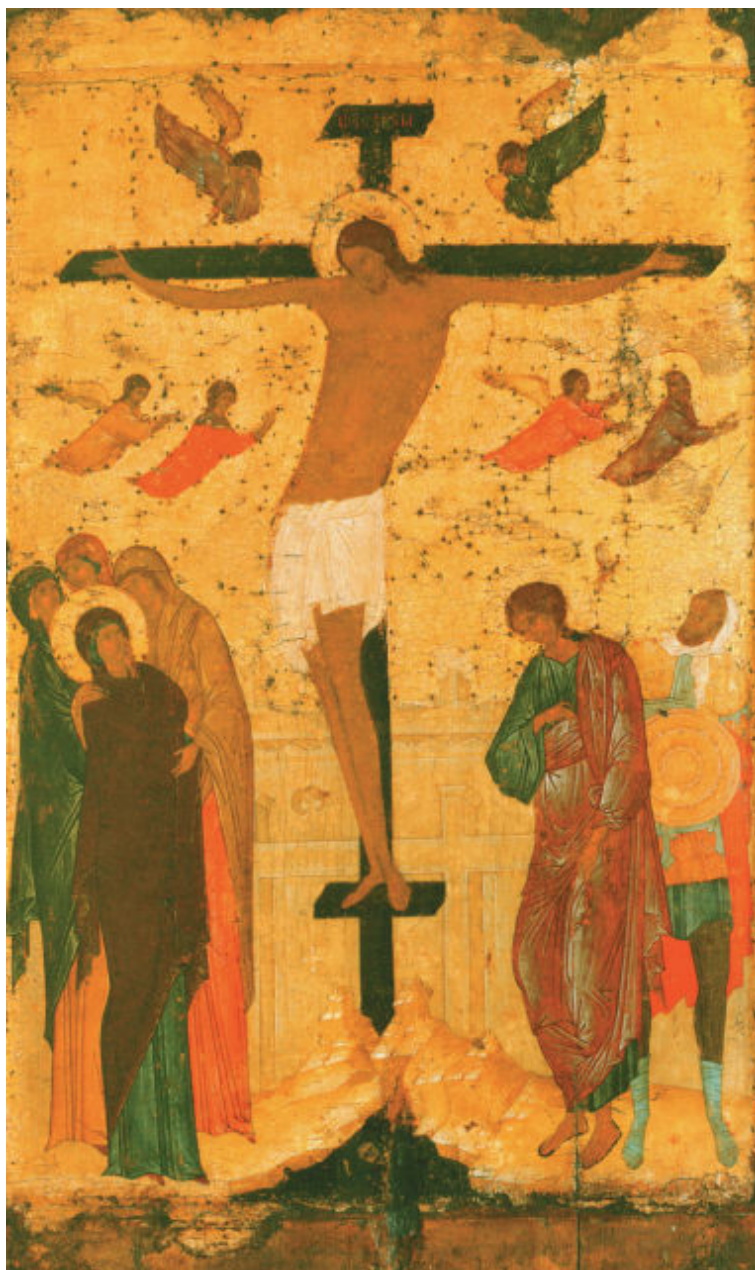
Москва

Митрополит Алексей (1292/1298–1378) был фактическим правителем Московской Руси в годы малолетства великого князя Дмитрия Донского. Своим духовным авторитетом он способствовал прекращению усобицы между удельными князьями и укреплению государства, что в итоге привело к победе на Куликовом поле в 1380 году.

В клеймах верхнего ряда представлены сюжеты о рождении Алексея, отдании в учение, пострижении в монахи, поставлении в епископы Владимирские. Затем следуют клейма с изображением Алексея в Золотой Орде перед татарским ханом – он «утоляет гнев хана Бердибека». Об основании Спасо-Андроникова монастыря напоминает клеймо, где Алексей просит Сергия Радонежского отпустить ученика Андроника на игуменство в Спасский монастырь. Композиционным совершенством в иконе выделяется сюжет, где Алексей уговаривает Сергия Радонежского стать его преемником (Сергий, как известно, ответил отказом). В последнем ряду традиционно представлены клейма, связанные с успением, погребением и чудесами, происходившими у гроба святого. Эта житийная икона принадлежит к лучшим творениям Дионисия. Лаконичность и композиционное совершенство, уплощенность бесплотных, вытянутых фигур, изысканность цветовой гаммы создают ощущение чудесных видений горного мира, грядущего Царства Божия.



ДИОНИСИЙ И МАСТЕРСКАЯ. Митрополит Алексей
с житием. Фрагмент



ДИОНИСИЙ. Распятие. 1500. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Икона была частью праздничного чина иконостаса Троицкого собора Павлово-Обнорского монастыря близ Вологды. Впервые на иконе «Распятие» встречается изображение отлетающей от креста Синагоги и подлетающей Новозаветной церкви. По христианскому вероучению, учреждение Новозаветной церкви непосредственно связано с крестной жертвой. В элегантной, нарядной иконе Дионисия

приглушена тема крестной жертвы, страдания. Здесь преобладает светлое, радостное ожидание грядущего Воскресения и жизни вечной.



ДИОНИСИЙ И МАСТЕРСКАЯ. «О Тебе радуется». *Начало XVI в. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

В основу иконы положен текст богородичной молитвы «О Тебе радуется...».

Иконы и фрески, иллюстрирующие богослужебные песнопения, были распространены в Византии и на Балканах с XIV века. На Руси подобные изображения стали особенно популярны на рубеже XV – XVI веков. Основные элементы композиции соответствуют стихам песнопения. Образ Богородицы на престоле окружен «ангельским собором». «Человеческий род», устремленный к Богородице, представлен собором всех святых во главе с Иоанном Предтечей. Композицию венчает образ храма-рая. В иконе передается ощущение единого богослужебного действия, связывающего всех его участников. Жизненный смысл этой иконы в том, что «мир не есть хаос. <...> Есть любящее сердце матери, которое должно собрать вокруг себя вселенную» (Е. Трубецкой).



ДИОНИСИЙ И МАСТЕРСКАЯ. Сошествие во ад. Ок. 1502–1503. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Сюжет иконы взят из апокрифического Евангелия от Никодима. Сатана, узнав о смерти Спасителя, приказал запереть двери ада, где томились все грешные души со времени изгнания Адама и Евы из рая. В час Воскресения Христова двери ада рухнули. Сойдя в ад, Христос приказал ангелам связать Сатану, а сам, простив Адама и Еву, вывел их с другими праведниками из ада. На иконе Христос изображен

в небесно-голубом круге Славы, внутри которого ангелы с белыми свитками, на которых написаны названия добродетелей: милость, покаяние, мир, правда... Христос подает руки Адаму и Еве, выходящим из гробов, другие люди взирают на Спасителя с радостной надеждой. В глубине пещеры ада два ангела пленяют Сатану. В верхней части иконы три ангела торжественно воздвигают крест — символ Воскресения.



ДИОНИСИЙ И МАСТЕРСКАЯ. Сошествие во ад. Фрагмент



«Благословенно воинство небесного царя...» (Церковь воинствующая). 1550-е. Москва. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Перед нами – церковно-историческая аллегория, прославляющая православное царство в традиционных формах иконописного письма. Вероятно, она была заказана Иваном Грозным после взятия Казани в августе 1552 года.

В правом верхнем углу в полукружии изображена полыхающая в огне Казань, которая представлена в виде аллегии – погибшего ветхозаветного царства (или Содома). Слева мы видим увенчанный шатром город чистоты и правды – Небесный Иерусалим, который может прочитываться как образ Москвы, стольного града победившего православного царства. На вершине Небесного града восседает Богоматерь с Младенцем Христом, передающая мученические венцы ангелам, которые увенчивают ими воинов. Название иконы – «Благословенно воинство небесного царя...» – взято из богослужебных песнопений, посвященных погибшим за веру мученикам. В центре иконы в образе человека в роскошном царственном одеянии и с крестом в руках, который едет на коне в окружении свиты, некоторые специалисты видят самого Ивана Грозного. Другие полагают, что это князь Владимир Мономах или римский император Константин Великий.





«Благословенно воинство небесного царя...» (Церковь воинствующая). Фрагменты



«Благословенно воинство небесного царя...» (Церковь воинствующая). Фрагмент



Страшный суд. Середина XV в. Новгород. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В основу сложной, многосюжетной иконографии иконы положены тексты Откровения Иоанна Богослова, евангельские притчи, житийные сочинения. В центральной части изображен Христос-Судия во Славе, которого окружают Богоматерь, Иоанн Предтеча, припавшие к престолу Адам и Ева, две группы архангелов и двенадцать апостолов на престолах. По обе стороны от престола праведники и грешники

ожидают Страшного суда. В правой нижней части ангелы сталкивают грешников в огненную бездну. В «геевне огненной» сам Сатана с душой предателя Иуды на руках. Из пасти огненного ада к ногам Адама поднимается дорога, напоминающая змея. На ней кольца с фигурами чертей, символизирующие мытарства грешников. Внизу слева представлено всеобщее воскресение мертвых, Богоматерь на престоле, радость праведников в раю. Композицию венчает Бог Отец среди Небесного Царства.



Преподобный Сергей Радонежский. В 12 клеймах жития.
Середина XVI в. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Сергий Радонежский (1314–1392) – основатель Троице-Сергиевой лавры, великий русский святой, «игумен» (т. е. настоятель) земли Русской. Своим духовным авторитетом он предотвращал усобицы, способствовал укреплению единого государства, освобождению от монголо-татарского ига. Изображение Сергия в среднике иконы носит портретный характер: характерное скуластое лицо, чуть раскосые глаза, светлые густые волосы... В лике святого – вся глубина и сила скорби о всей земле Русской. В основе клейм – житие Сергия, написанное в XV веке его учеником Епифанием Премудрым.



СИМОН УШАКОВ. Спас Нерукотворный. 1658.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Икона происходит из московской церкви Троицы в Никитниках. Царский изограф Симон Ушаков применил здесь новые живописные приемы иконописного письма: светотеневую моделировку объема, точность в передаче деталей. Мастер, несомненно, пользовался эстетическим трактатом своего друга и сподвижника иконописца Иосифа Владимирова, по которому «плотский облик Христа дарован

им самим, поэтому должен был быть передан как можно точнее — то есть «светло и румяно... и живоподобнее». В противном случае Божественное свидетельство будет искажено. Этот новый канон изображения Христа положен в основу образа Спаса Нерукотворного Ушакова и более поздних подобных икон. При этом данный образ не порывает и с традиционными приемами иконописи: освещение на лице не мотивировано реальным источником света, расположение световых бликов такое же, как на иконах начиная с XVI века.



СИМОН УШАКОВ. Насаждение древа государства Московского. 1668. Москва. Государственная Третьяковская галерея, Москва

На этой иконе впервые в отечественном искусстве представлены раздумья о русской истории и о величайшей русской святыне – «Богоматери Владимирской».

Древо государства Московского сажают московский князь Иван Калита и первый московский митрополит Петр, ветви которого прорастают сквозь Успенский собор. Образ Владимирской Божьей Матери – главной покровительницы и заступницы Русского государства – осеняет и объединяет собой все древо. На его ветвях цветут пышные розово-красные цветы, свисают виноградные грозди как напоминание о райском саде, который ожидает праведников. Среди этих «райских кущ» плоды древа государства Московского – медальоны с обликами владык духовных и светских, которые своими неустанными трудами и подвигами способствовали росту и процветанию этого древа.

За кремлевской стеной перед деревом предстоят царь Алексей Михайлович с царицей Марией Ильиничной Милославской и двумя сыновьями.

В верхней части иконы, среди небесного сияния, Христос держит царский венец и ризу для Алексея Михайловича в знак того, что царская власть дается от Бога.



СИМОН УШАКОВ. Насаждение древа государства Московского. Фрагмент





СИМОН УШАКОВ. Насаждение древа государства Московского. Фрагменты



Сретение иконы «Богоматерь Владимирская». *Середина XVII. Москва. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

В 1395 году Москве грозило нашествие страшного врага — Тамерлана (или Тимура). Великий князь московский Василий Дмитриевич послал во Владимир за чудотворной иконой Божьей Матери, чтобы она спасла город, и 26 августа ее внесли в Москву. В этот же день Тамерлан отвел свои войска. Князь по возвращении

в Москву пал ниц перед чудотворной иконой и в память о встрече (сретении) Владимирской Богоматери основал Сретенский монастырь.

В данной иконе торжественная встреча святыни передана с обстоятельными историческими подробностями. Из Спасских ворот Московского Кремля выходит многолюдная процессия с запрестольным крестом и чудотворными иконами. Священнослужители торжественно выносят навстречу процессии «Богоматерь Владимирскую». Икону встречают митрополит Киприан и великий князь Василий Дмитриевич в роскошных парадных облачениях.



ПРОКОПИЙ ЧИРИН.

Никита-воин.

1593. Москва. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Прокопий Чирин — один из самых знаменитых «государевых мастеров» «строгановской школы». Данная икона создавалась по заказу Никиты Григорьевича Строганова и находилась в Благовещенском соборе Сольвычегодска. Патрон заказчика, св. Никита, жил в IV веке; за исповедование христианства он был брошен врагами в огонь,

но остался невредим. Характерная «мелочность» письма, изысканность рисунка и цвета, обилие орнамента превращают икону в виртуозно выполненную, драгоценную священную реликвию. Поражают красотой доспехи святого: голубой плащ с живописными складками, золотая, расписанная тонким узором кольчуга, ярко-красный подол нижней рубахи, украшенная драгоценными камнями рукоятка меча... Хрупкая, бесплотная, вытянутая фигура святого напоминает пламенеющую свечу – он весь устремлен к Богородице, которая благословляет его в верхнем сегменте иконы.



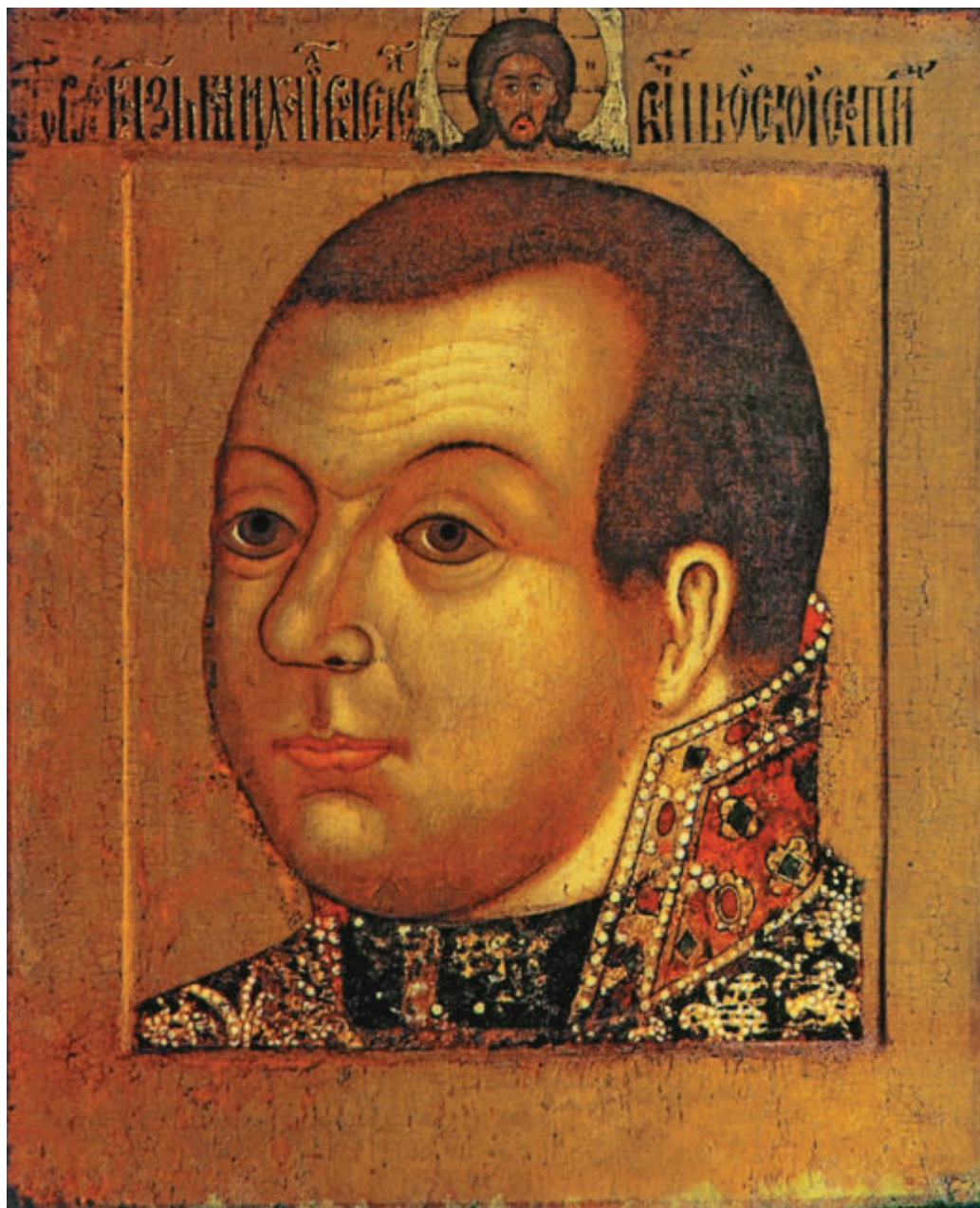
СЕМЕН СПИРИДОНОВ.

Илья пророк. В 26 клеймах жития.

1678. Художественный музей, Ярославль

В иконе царского изографа Семена Спиридонова Холмогорца (художник был родом из Холмогор) виртуозность техники «мелочного» письма продолжает традиции «строгановской школы». Предстоящий перед Богом-Савофом пророк со свитком в руке дан в трехчетвертном повороте; средник иконы обрамляет золотая узорчатая арка на тонких

фигурных колонках — излюбленный декоративный прием мастера. В холмистом пейзаже угадываются типично русские черты.



Князь М. В. Скопин-Шуйский.

1630–1640-е. Парсуна. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В страшные годы Смутного времени талантливый военачальник, племянник царя Василия Шуйского, Михаил Васильевич Скопин-

Шуйский (1586–1610) сумел собрать в северных городах ополчение и разгромить Лжедмитрия II. Облик этого полководца мы можем представить по парсуне, написанной неизвестным царским изографом.

Парсуна – это переходный этап от иконы к светскому портрету, в ней соединяются иконописная условность и черты земного, реального облика изображенного. На однотонном светло-коричневом фоне крупным планом представлено округлое полноватое лицо с застывшей, условной мимикой и глазами, устремленными мимо зрителя, «в вечность». О сословной принадлежности полководца рассказывает нарядный кафтан с высоким стоящим воротником, украшенный затейливым узором из драгоценных камней.

Живопись XVIII века



* * *

Шедевры русской живописи XVIII века, по меткому замечанию барона Н. Врангеля, «словно старинные флаконы, еще пахнувшие

прежними благовониями, благоухают ушедшей красотой». Эта «ушедшая красота» редко настраивает зрителя на печаль и меланхолию. Искусство этого времени обладало ярким, жизнеутверждающим характером. В работах художников XVIII века отразились не актуальные события современности, а эстетические и этические идеалы эпохи. Даже в литературе XVIII века, которая в своем развитии опережала живопись, мы не встретим психологической глубины переживаний человеческой личности, сложных драматических противоречий эпохи. Тем более не стоит искать этого в портрете XVIII века – самом распространенном жанре этого времени. Они пленяют другим: аристократическим изяществом, великолепием живописи, нарядной прелестью красок и ноткой «исторической пикантности» (А. Бенуа).

Начало XVIII века ознаменовалось реформами петровского времени. Россия по воле Петра I стремительно шагнула из Средневековья в новое время. Многие были сделаны Петром резко и спешно – дворяне переоделись в европейское платье, сбрили бороды, женщины стали впервые присутствовать на ассамблеях. При Петре I в России вышла первая газета, открылся первый музей – Кунсткамера, был утвержден новый гражданский шрифт, открыта Академия наук. Людей стали ценить не по родовитости, а по личным заслугам. Новое представление о человеке нашло отражение в изобразительном искусстве, особенно в портрете. От западноевропейских живописцев русские портретисты восприняли художественную форму портрета – сначала барокко и рококо, позднее – классицизм. В течение нескольких десятков лет в России в области изобразительного искусства был проделан путь, который Западная Европа преодолевала в течение столетий. Исследователи называют это «спрессованностью» развития русской культуры XVIII века.

Петр I остро осознавал необходимость подготовки для России собственных профессиональных художников. В 1716 году он отправил учиться за границу первых пенсионеров (т. е. получающих от государства деньги – пансион) – братьев Ивана и Федора Никитиных в Италию, Андрея Матвеева в Голландию. Иван Никитич Никитин (ок. 1680 – не ранее 1742) был одним из первых живописцев, кто обогатил русское искусство достижениями западноевропейского портрета. Этот мастер, которому сам Петр даровал мастерскую на Адмиралтейской

стороне, оставил нам превосходные по живописи, достоверные портреты первого русского императора и его ближайшего окружения («Портрет государственного канцлера графа Г. И. Головкина», «Портрет царевны Натальи Алексеевны» и др.). Судьба художника сложилась трагически: он был арестован за хранение тетради с пасквилем на Ф. Прокоповича, заключен в одиночную камеру Петропавловской крепости, затем выслан в Тобольск и, вероятно, умер в ссылке.

Другой «пенсионер» петровского времени – Андрей Матвеевич Матвеев (1701/1704–1739) пользовался покровительством супруги Петра Екатерины I. После длительного обучения художническому ремеслу в Амстердаме он возглавил все живописно-оформительские работы в Петербурге и его окрестностях, много занимался самостоятельным портретным творчеством. В отличие от аскетичных, строгих, наполненных пафосом государственного служения портретов Никитина, работы Матвеева выглядят мягче и поэтичнее («Автопортрет с женой»), пленяют живописной свободой в духе лучших голландских мастеров («Портрет Петра I»).

Первые иностранные художники приехали в Россию по приглашению Петра I. Некоторые из них оставались надолго, например, француз Луи Каравакк (1684–1754). Другие работали всего несколько лет, но оставили качественные образцы западноевропейского стиля, на которые, несомненно, ориентировались русские художники.

Конец 1720-х – 1730-е годы в русской истории В. Ключевский назвал эпохой дворцовых переворотов. В это время на престоле сменяли друг друга правители, которые оказались у власти в результате заговора или придворной интриги. После короткого правления императрицы Екатерины I на престоле оказался внук Петра I, сын царевича Алексея – Петр II. Среди лучших портретов Каравакка – двойной портрет царевича Петра Алексеевича (будущего императора Петра II) и царевны Натальи Алексеевны в детском возрасте в виде Аполлона и Дианы, выполненный в лучших традициях западноевропейского барокко. Кисти Каравакка принадлежит и большой коронационный портрет императрицы Анны Иоанновны – племянницы Петра I, дочери его сводного брата Ивана V, которая была приглашена на русский престол после неожиданной смерти юного императора Петра II в 1730 году. В этом портрете отражены черты

мрачного величия и тяжеловесной роскоши, свойственные культуре десятилетнего правления Анны Иоановны.

После недолгого правления Анны Леопольдовны, племянницы Анны Иоановны, в результате дворцового переворота на престол взошла новая императрица – «дщерь Петрова» Елизавета Петровна. В эту эпоху происходит подъем национальных художественных сил. Зарождается русский национальный театр, по инициативе М. Ломоносова в Москве открывается Университет, а в 1757 году – «Академия трех знатнейших художеств». При дворе Елизаветы Петровны царит роскошь необыкновенная, любовь ко всяческим излишествам, пышным и дорогостоящим театральным затеям, маскарадам. Эту «театрализацию жизни» прекрасно выразил стиль барокко – пышный, велеречивый, мажорно-красочный.

Русские мастера середины XVIII века заимствуют формальные приемы западноевропейского барокко, но не забывают о русской изобразительной традиции. Ученик Каравакка Иван Яковлевич Вишняков (1699–1761) первым стал изображать людей непримечательных: детей, представителей нестоличного дворянства. Поэтичность, лиризм, хрупкость его моделей напоминают лучшие творения французского мастера эпохи рококо А. Ватто. В отличие от работ прославленного француза в образах Вишнякова нет подвижности рококо: изображение человеческого тела плоское и схематичное, краски яркие и звучные, близкие к иконописной традиции. Особенно удавались художнику тонкие и проникновенные детские образы («Портрет Сары Элеоноры Фермор», «Портрет князя Ф. Н. Голицына в детстве» и др.).

Алексей Петрович Антропов (1716–1795) вышел из среды мастеров Оружейной палаты. Многие качества его портретов роднят их с парсуной XVII века: застылость, торжественность предстояния, фронтальный разворот фигуры к зрителю, глухой фон («Портрет статс-дамы А. М. Измайловой», «Портрет статс-дамы М. А. Румянцевой» и др.). В моделях подчеркивается сановитость, дородность; в тщательной выписанности художником роскошных аксессуаров чувствуется особая любовь этого времени к всевозможным «источникам убора и красы» – цветам, лентам, кружевам, драгоценностям.

Начиная с петровского времени основная линия развития портрета в России представлена художниками отечественной школы. Другая линия, так называемая «россика», – это творчество иностранцев, которые трудились в России на протяжении всего XVIII века. После смерти Петра I был утрачен институт пенсионерства, но в Россию по-прежнему приезжали иностранные мастера. Среди наиболее значительных можно выделить Георга Христофа Гроота (1716–1749). Маленьким размером и изяществом его портреты похожи на декоративные панно эпохи рококо («Конный портрет императрицы Елизаветы Петровны с арапчонком»).

Вторая половина XVIII века – время могущества русского дворянства, расцвет абсолютизма. В России появляются книги западных сентименталистов, сочинения Руссо, пьесы Дидро, романы Ричардсона. Период «ученичества» остался позади, лучшие портретисты этого времени Д. Левицкий и В. Боровиковский по мастерству не уступают западноевропейским живописцам.

Ведущим направлением Императорской петербургской Академии художеств становится классицизм с его стремлением к гармонии, логике, упорядоченности. Стилистические основы классицизма вкупе с идеей величия Отечества воплощены в разных жанрах живописи – от исторической картины (А. Лосенко. «Владимир и Рогнеда») до портретного жанра (Д. Левицкий. «Портрет Екатерины II в виде законодательницы в храме богини Правосудия»).

По яркой индивидуальности дарования выпускник Академии художеств Федор Степанович Рокотов (1735 (?)–1808) не похож ни на кого из своих современников. Лучшие работы Рокотова созданы во второй, московский, период его творчества. По выражению одного из историков искусства, люди на его портретах смотрят на зрителя словно из таинственной глубины старинных, потемневших зеркал. Этот мастер первым попытался выразить сложный, многозначный, затаенный духовный облик модели. Особенно ему удавались женские образы. Он умел «зажечь» в глазах женщин искорку лукавой иронии («Портрет В. Е. Новосильцевой»), легкой грусти и хрупкого обаяния («Портрет А. П. Струйской»).

Выдающимся мастером второй половины XVIII века был выходец с Украины Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735–1822), долгое время руководивший портретным классом в Академии художеств. Портреты

Левицкого поразительно разнообразны. Для каждой модели он находит индивидуальную, только ей подходящую позу, поворот головы, колористическую гамму, формат холста. Он не пренебрегал костюмированными аллегорическими портретами («Портрет П. А. Демидова», большая серия «смолянок»), но при всей условности композиции, неменных драгоценных «сословных» аксессуарах люди на портретах Левицкого выглядят поразительно живыми и правдивыми.

Владимир Лукич Боровиковский (1757–1825) был также выходцем с Украины, дружил с Левицким, работал в Петербурге, но с Академией художеств связан не был. Его мировоззрение формировалось в атмосфере увлечения идеями Ж. Ж. Руссо, в которых превозносились мир чувств и единение с вечно прекрасной, «безгрешной» природой. Боровиковский создал тип женского сентиментального портрета. Все его модели словно похожи друг на друга: они пребывают в состоянии меланхолии на фоне девственнопрекрасной природы. Чарующе прекрасна М. И. Лопухина, томно грустящая о быстро ускользающей красоте, пребывают в чарующем мире музыкальных грез сестры Гагарины, портрет А. Е. Лабзиной с воспитанницей С. А. Мудровой напоминает об идеале материнства и добродетели воспитателя. В портретах Боровиковского очаровывает «фарфоровая» гамма холодноватых красок, плавная изысканность линий, мягкость и расплывчатость мазка.

Главные качества шедевров живописи XVIII века – прославление человеческого интеллекта, тончайшая чувствительность, «очаровательная ложь» затейливой театральности – не могут не пленять современного зрителя, который часто ищет в искусстве красоты и «отдохновения».



ИВАН НИКИТИН. Портрет царевны Натальи Алексеевны.
Не позднее 1716. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Наталья Алексеевна (1673–1716) была любимой сестрой Петра I, сторонницей его реформ. Император доверял ей воспитание своих внуков – детей царевича Алексея, писал заботливые письма, рассказывая о своих победах и тревогах. Будучи одной из образованнейших женщин своего времени, она имела богатую библиотеку, сочиняла пьесы для театра. Художник писал царевну

незадолго до ее смерти, когда она уже тяжело болела, – возможно, с этим связана желтизна и одутловатость лица портретируемой, ее грустные, уставшие глаза.



ИВАН НИКИТИН. Портрет царевны Анны Петровны.
Не позднее 1716. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Анна Петровна (1708–1728) – старшая дочь Петра I и Екатерины I. Она облачена во «взрослое» декольтированное платье и пышный

высокий парик по моде этого времени, и только пухлое детское личико, которому художник попытался придать выражение серьезности и значительности, выдает юный возраст цесаревны – на портрете ей около восьми лет. Анна Петровна прожила короткую жизнь, скончавшись в возрасте двадцати лет, вскоре после родов. Ее сын от брака с немецким герцогом Карлом Фридрихом Гольштейн-Готторпским станет наследником императрицы Елизаветы Петровны и будет править в России под именем императора Петра III.



ИВАН НИКИТИН. Петр I на смертном ложе. 1725.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Петр I был для Ивана Никитина не просто заказчиком многих произведений, но и близким человеком. Он отправил начинающего живописца в числе первых пенсионеров за границу для постижения художнического ремесла, а после возвращения на родину предоставил ему мастерскую на Адмиралтейской стороне, ревностно следил за его успехами. Портрет был написан художником с натуры, за один сеанс. Об этом свидетельствуют быстрые, полупрозрачные мазки, общая «взволнованность» виртуозной живописи.



ИВАН НИКИТИН. Портрет наполеона гетмана. 1720-е.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Портрет был создан после возвращения Никитина из Италии, где он обучался во флорентийской Академии художеств. Имя изображенного человека неизвестно. Некоторые исследователи полагают, что это автопортрет художника. Портрет поражает явной «непарадностью» облика. Пожилой мужчина без парика, в небрежно расстегнутом кафтане погружен в свои затаенные переживания – его

взор обращен не на зрителя, а «вглубь себя». Художник не стремится скрыть красные, воспаленные веки портретируемого, его усталые глаза, глубокие морщины на лице, он, напротив, выделяет их светом. По глубине психологической характеристики этот портрет опередил свое время.



ИВАН НИКИТИН. Портрет государственного канцлера графа Г. И. Головкина. 1720-е. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В образе канцлера Гавриила Ивановича Головкина (1660–1734) Никитин сумел передать обобщенный образ человека Петровской эпохи, когда достоинство человеческой личности определялось прежде всего государственной службой. Художнику важен не столько внутренний мир портретируемого, сколько то, как он служил государю и Отечеству. На обороте холста имеется свидетельство, что Головкин доблестно работал во славу России – за время своей службы он заключил 72 дипломатических соглашения и содействовал трем династическим бракам.



ИВАН НИКИТИН. Портрет барона С. Г. Строганова. 1726.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

На портрете изображен Сергей Григорьевич Строганов (1707–1756) – 19-летний юноша, будущий действительный камергер, генерал-лейтенант, фаворит императрицы Елизаветы Петровны, владелец прекрасной картинной галереи. Перед нами «блестящий кавалер», один из самых желанных женихов своего времени, неперенный участник ассамблей. Он изображен в барочном легком полуповороте, с небрежно

наброшенным плащом поверх «романтических» рыцарских лат. Его томные, мечтательные глаза устремлены на зрителя. Он весь – словно в предвкушении тех радостей и увлекательных открытий, которые сулит ему жизнь.



АНДРЕЙ МАТВЕЕВ. Портрет Петра I. 1724–1725.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Долгое время считалось, что этот портрет написан голландским художником Карелом де Моором. Лишь в конце XX века было доказано, что эта работа принадлежит кисти Матвеева. Портрет поражает свободой пластической лепки: немолодое выразительное лицо Петра написано рельефно, объемно, реалистично – в лучших традициях маститых голландских мастеров. Поясная фигура императора превосходно вписана в овал. На нем скромная повседневная одежда, и только голубая орденская лента напоминает о важности изображенного лица.



АНДРЕЙ МАТВЕЕВ. Автопортрет с женой. 1729 (?).
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Этот двойной портрет – первое в истории русского искусства светское изображение супружеской пары. Художнику на портрете около 27 лет, его жене, Ирине Степановне, дочери кузнечного мастера С. Андропова, – 15 или 17. Художник, бережно взяв юную супругу за руку, словно выводит ее на ассамблею, к гостям. Несомненно, что Матвеев, в течение одиннадцати лет обучавшийся в Голландии мастерству живописи, видел подобные парные портреты кисти Рембрандта, Рубенса, Ван Дейка. В этой работе художника есть милая задушевность и целомудрие – в трепетности и неловкости жестов, в скромности и обаятельности лиц.



ЛУИ КАРАВАКК. Портрет царевен Анны Петровны и Елизаветы Петровны. 1717. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Портрет дочерей Петра I и Екатерины I – девятилетней Анны и восьмилетней Елизаветы (будущей императрицы) полон жеманной грации рококо. Очаровательная белокурая Елизавета («Лизетка», как называл ее Петр I) держит цветок как символ красоты и юности над головой более серьезной сестры. Развеваются, словно от ветра, красный и белый шарфы юных царевен, сверкает золотой узор парчи платья Анны Петровны и серебро лифа изысканного наряда Елизаветы Петровны.



ЛУИ КАРАВАКК. Портрет царевича Петра Алексеевича и царевны Натальи Алексеевны в детском возрасте в виде Аполлона и Дианы.

1722. Государственная Третьяковская галерея, Москва

На портрете в образах античных богов представлены дети царевича Алексея, опального сына Петра I, и немецкой принцессы

Шарлотты Христины Софии – Наталья Алексеевна (1714–1728) и Петр Алексеевич (1715–1730). Последний после смерти императрицы Екатерины I в 1727 году согласно ее завещанию наследовал престол под именем Петра II.

Вздымающиеся драпировки, орнаментальный узор линий, искусственная затейливость жестов исполнены в русле пышной барочной традиции.



ГЕОРГ ХРИСТОФ ГРООТ. Конный портрет императрицы Елизаветы Петровны с арапчонком. 1743. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Эта небольшая, чрезвычайно тонкая по живописи работа выполнена немецким мастером Гроотом, который много работал в России как придворный живописец. На полотне словно разыгрывается сцена из спектакля или одного из многочисленных маскарадов, которые были так популярны в эпоху Елизаветы Петровны. По сцене плавно движется нарядный конь с прекрасной всадницей. Она одета в зеленый мундир Преображенского полка с голубой орденской лентой Андрея Первозванного. Впереди всадницы, словно танцуя, выступает арапчонок, который восхищенным жестом приветствует свою повелительницу. Фоном для этой сцены служит уголок парка с морскими просторами.



ГЕОРГ ХРИСТОВ ГРООТ. Портрет Елизаветы Петровны в черном маскарадном домино с маской в руке. 1748.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

При дворе императрицы Елизаветы Петровны были очень популярны «метаморфозные балы» – маскарады с переодеваниями. Каждый раз величайшим указом предписывалось, какие следует выбирать маскарадные костюмы и маски. Известно, что императрица

не любила черный цвет, допуская его, вероятно, лишь для карнавала «масок» с целью загадочного перевоплощения.

Маленький по размеру, тонко написанный, этот портрет напоминает о затейливой грации и пленительном изяществе эпохи Елизаветы Петровны – «богомольной затейницы и веселой баловницы» (барон Н. Врангель).



ГЕОРГ ПРЕННЕР. Портрет императрицы Елизаветы Петровны. 1754. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Данный портрет, исполненный австрийцем Преннером, придворным художником, много работавшем при русском дворе, называют «плакатом елизаветинской эпохи», в нем выразилось все самое сущностное, что было свойственно этому времени: любовь к веселой театрализации жизни, барочная пышность и простонародная простота. Елизавета Петровна – лукавая, веселая, румяная, гордо подбоченясь, красуется в центре композиции. Вздвигающиеся пышные складки рукавов ее платья подобны цветочным бутонам. Множество роскошных садовых цветов образуют вокруг изображения императрицы пышную раму-гирлянду. Цветы в этом хороводе имеют символический смысл. Подсолнух над головой императрицы – символ королевской власти; красная роза – знак любви и страсти, белая – небесного совершенства, желтая – удачи, маки – символ молодости и очарования, цветок пассифлоры похож на звезду ордена Андрея Первозванного у нее на груди.

*Очи светлы-голубые,
Брови черные дугой,
Огонь – уста, власы – златые,
Грудь – как лебедь белизной.
В жилках рук ее пуховых,
Как эфир, струилась кровь;
Между роз, зубов перловых,
Усмехалась любовь.*

(Г. Державин)



ИВАН ВИШНЯКОВ. Портрет императрицы Елизаветы Петровны. 1743. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Портрет написан по заказу Сената по случаю коронации императрицы Елизаветы Петровны. «Это была женщина высокого роста, хотя очень полная, но ничуть от этого не терявшая и не испытывавшая ни малейшего стеснения во всех своих движениях», — вспоминала о Елизавете Петровне близко ее наблюдавшая великая княгиня Екатерина Алексеевна, будущая

императрица Екатерина II. Впервые в коронационном портрете проступают черты индивидуальной характеристики.

На лице Елизаветы Петровны играет миловидная улыбка, напоминающая о ее добродушии и веселом нраве, из-под пышного коронационного платья выглядывает золотая туфелька – кажется, что Елизавета Петровна через мгновение сойдет с пьедестала и станцует менуэт. «Во всей империи никто лучше русской императрицы не мог исполнить русской пляски», – писал историк В. Ключевский.



ИВАН ВИШНЯКОВ. Портрет Сары Элеоноры Фермор. 1749.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В этом прелестном детском портрете дочери начальника Канцелярии от строений Фермора маленькая девочка, затаенная в корсет декольтированного платья с фижмами, выглядит как взрослая барышня. Нежная и хрупкая, она напоминает фарфоровую статуэтку. Все движения души отражаются в ее лице – в нем милая застенчивость ребенка и большая душевная теплота. Портрет демонстрирует характерное для живописи Вишнякова сочетание русской средневековой традиции (скованность позы, неумелое написание рук, условность пейзажного задника) с виртуозным, идущим от «нового времени» умением писать полные трепетных чувств лица и превосходно передавать фактуру тканей.



ИВАН ВИШНЯКОВ. Портрет князя Ф. Н. Голицына в детстве.
1760. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Эта работа стала последним произведением художника в портретном жанре. Надпись на подрамнике гласит, что наследник княжеского рода Федор Николаевич Голицын (1751–1827) был написан «на девятом году своего возраста». С рождения он был зачислен в лейб-гвардии Конный полк, поэтому на портрете изображен в костюме конногвардейца времен Елизаветы Петровны. Поза его выражает

достоинство и важность, тело как бы распластано на плоскости холста. Как всегда у Вишнякова, особое обаяние портрету придает милое и живое лицо ребенка, написанное с любовью и глубоким проникновением в детскую психологию.



АЛЕКСЕЙ АНТРОПОВ. Портрет статс-дамы А. М. Измайловой. 1759. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Анастасия Михайловна Измайлова (1703–1761) была ближайшей подругой и дальней родственницей императрицы Елизаветы Петровны. В образе дородной, круглолицей, густо румяненной Измайловой отражается идеал красоты той эпохи – триумф «природного» начала, физического здоровья. Ювелир Позье, много работавший при дворе Елизаветы Петровны, писал: «Все женщины в России, какого бы они ни были звания, начиная императрицей и кончая крестьянкой, румянятся, полагая, что к лицу иметь красные щеки». В отрешенном, застылом лице Измайловой есть нечто от средневековой парсуны. Сословный статус модели подчеркнут бриллиантовым знаком на груди с изображением Елизаветы Петровны.



АЛЕКСЕЙ АНТРОПОВ. Портрет статс-дамы М. А. Румянцевой. 1764. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В портрете статс-дамы Марии Андреевны Румянцевой (1699–1788), матери будущего полководца П. А. Румянцева-Задунайского, прежде всего подчеркнута значительность социального статуса модели: полы ее накидки нарочито раздвинуты, чтобы явить нагрудный бриллиантовый знак императрицы Елизаветы Петровны. Антропов, по собственному признанию, особенно любил писать лица пожилых

людей, в которых он не боялся подчеркнуть признаки прожитой жизни, молодые же лица казались ему невыразительно-кукольными. Как пишет выдающийся критик А. Эфрос, Антропов «не смеет, да и не хочет смеяться над этим слоем румян, который обязателен даже на лицах знатных старух, над тяжеловесностью их нарядов и украшений, он даже убежден, что барам так и надо рядиться, но он не испытывает ни холопьего трепета перед знатностью, ни услужливой потребности льстить богатству».



АЛЕКСЕЙ АНТРОПОВ. Портрет Петра III. 1763.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Петр III замер в горделивой позе, эффектно оперев руку с маршальским жезлом на столик с императорскими регалиями. Но желаемого им эффекта величия не получилось – театральная напыщенность позы вступает в противоречие с нелепой фигурой, безжизненным взглядом бледного лица... Антропов, как и все художники XVIII века, не писал сатиру, а старался трезво и объективно передать облик модели. В итоге получился эффект «исторического прозрения»: кажется, что эта нелепая фигура случайно и ненадолго попала в интерьер с императорскими регалиями. Действительно, Петр III правил всего полгода и был свергнут с престола собственной супругой – будущей императрицей Екатериной II. Тем не менее известно, что сам Петр III остался доволен этим портретом и пожаловал художника драгоценным подарком.



ИВАН АРГУНОВ. Портрет графа П. Б. Шереметева. 1760.
Музей-усадьба «Останкино», Москва

Всю жизнь оставаясь крепостным художником, Аргунов часто исполнял портреты своего хозяина – Петра Борисовича Шереметева (1713–1788), владельца усадьбы «Останкино». Этот портрет можно отнести к полупарадным. Художник не скрывает физического недостатка модели – легкой косины его глаз, но умело «отвлекает» внимание зрителя виртуозно, тонко написанными деталями его одежды:

мерцанием золоченого шитья, мягкостью красновато-коричневого бархата кафтана, гармоничным колористическим сочетанием синей ленты ордена Андрея Первозванного и красной ордена св. Анны.



ИВАН АРГУНОВ. Портрет графини В. А. Шереметевой. 1760-е.
Музей-усадьба «Останкино», Москва

Портрет был написан как парный к портрету графа Шереметева. Правдивая кисть крепостного художника фактически обличает

чванливый облик Варвары Алексеевны. Аргунов не скрывает ни следы старения на ее некогда красивом, сильно нарумяненном лице, ни короткой шеи и грузного стана. Virtuозно написаны воздушные воланы драгоценного кружева, сверкающая бриллиантовая оправа императорского нагрудного знака, жесткая мерцающая парча платья, нежные лепестки розы на груди.



ИВАН АРГУНОВ. Портрет Хрипуновой. 1757. Музей-усадьба «Останкино», Москва

На портрете изображена супруга переводчика и секретаря Коллегии иностранных дел К. А. Хрипунова. Семья жила в доходном доме Шереметева, управляющим которого был Иван Аргунов. Хрипунова позирует художнику в домашней обстановке, с книгой – что большая редкость для портретов этого времени. Но главное и самое поразительное в портрете – лицо Хрипуновой. В нем читаются и ее интеллектуальные интересы, и твердость характера. В реалистической передаче характера модели художник значительно опередил свое время.



ИВАН АРГУНОВ. Портрет калмычки Аннушки. 1767. Музей-усадьба «Кусково», Москва

На портрете изображена любимая воспитанница графов Шереметьевых. Она демонстрирует гравюру с портретом своей недавно умершей хозяйки Варвары Алексеевны. В середине XVIII века в домах знати было принято держать слуг и шутов экзотической, неславянской внешности. Художник виртуозно передает живой и непосредственный образ маленькой калмычки. Белоснежные кружева красного платья

эффектно оттеняют смуглую кожу ее детского лица и сверкающие, устремленные на зрителя карие глаза-«таракашки», как называла их ее благодетельница.



ИВАН АРГУНОВ. Портрет неизвестной в русском костюме.
1784. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В образе неизвестной молодой красавицы много тепла, доброты и внимания художника к модели. Простая крестьянка, вероятно,

как и сам художник, крепостная графов Шереметевых, позирует с величавым достоинством. Этот портрет предвосхищает исполненные внутренней красоты и просветленного покоя портреты крепостных крестьян кисти А. Венецианова.



ФЕДОР РОКОВ. Портрет Екатерины II. 1763.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Портрет, заказанный Рокотову по случаю коронационных торжеств, не похож на подобные предшествующие портреты других живописцев: императрица Екатерины II представлена сидящей в кресле, словно повернувшись к невидимому собеседнику. Ее профиль напоминает гордые профили римских императоров с античных каменей, служивших образцами для художников эпохи классицизма. Екатерина мечтала видеть себя в образе «просвещенной императрицы», поэтому идеалы гражданской доблести и славы, отраженные в портретах эпохи классицизма, были ей близки. Известно, что ей очень нравился этот портрет, она предлагала его другим живописцам в качестве образца.



ФЕДОР РОКОТОВ. Портрет А. П. Струйской. 1772.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В образе юной очаровательной помещицы Александры Петровны Струйской (1754–1840) есть что-то хрупкое и незащищенное. Ее трудно вообразить в реальной, повседневной жизни. Контуры ее лица и волос словно растворены в мерцающем фоне. Из тающего полумрака на нас смотрят большие грустные глаза. Светская улыбка не может скрыть их затаенную печаль. Жемчужная подвеска на платье очертаниями

повторяет овал бледного лица портретируемой, оттеняя ее хрупкую красоту. Об этом портрете написаны замечательные строки Н. Заболоцкого:

*«Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас.
Ее глаза – как два тумана,
Полуулыбка, полуплач,
Ее глаза – как два обмана,
Покрытых мглою неудач».*



ФЕДОР РОКОТОВ. Портрет В. Е. Новосильцевой. 1780.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

На обороте холста можно прочесть надпись самой Варвары Ермолаевны Новосильцевой (1760–1815), выпускницы Смольного института благородных девиц: «Портретъ писанъ рокатавимъ въ Маскве 1780 году сентебря 23 дня а мне отъ рождене 20 летъ шесть месицовъ и 23 дны». Рокотов умел «зажечь» в глазах своих женских моделей искорку лукавства, огонек таинственных, скрытых мыслей. 20-

летняя Варвара Новосильцева выглядит взрослой и умудренной жизнью дамой, обладает, по выражению Э. Ацаркиной, «почти пугающим всеведением взгляда».



ФЕДОР РОКОТОВ. Портрет В. Н. Суровцевой. Конец 1780-х.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Портрет Варвары Николаевны Суровцевой – одна из последних работ великого мастера. На лице Варвары Николаевны – легкая грусть,

затаенная душевная усталость. Жемчужно-пепельные переливы шелка, воздушное, тонкое кружево и нежно-розовый цветок усиливают ощущение трепетности и элегичности внутреннего мира портретируемой.



ФЕДОР РОКОТОВ. Портрет неизвестного в треуголке. Начало 1770-х. Государственная Третьяковская галерея, Москва

И сегодня среди специалистов ведутся споры, кто изображен на этом портрете. Возможно, это Алексей Григорьевич Бобринский, внебрачный сын Екатерины II и Григория Орлова, а может, первая жена Н. Е. Струйского (портрет происходит из Рузаевки, пензенского имения Струйских). В облике модели тонко передан мир изменчивых чувств – полуулыбка губ и грустное выражение глаз, скепсис и чувственное довольство. Портрет пленяет феерией живописи: на черном маскарадном венецианском костюме вспыхивают золотые и серебряные тона, лицо пронизано светом.



ДМИТРИЙ ЛЕВИЦКИЙ. Портрет архитектора А. Ф. Кокорина. 1769. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В портрете архитектора, директора петербургской Императорской Академии художеств Александра Филипповича Кокорина (1726–1772) Левицкий отразил идеал просвещенного вельможи эпохи русского классицизма. В его спокойном, благожелательном лице подчеркиваются ум, одухотворенность и созерцательность. Кокорин указывает на проект нового здания Академии художеств как один из его

авторов. Виртуозно написано парадное одеяние выдающегося зодчего — художник мастерски передает и легкость тонкого серебристого сукна, и бархатистость меха, и переливы шелка, и мягкое мерцание золотой вышивки... За этот портрет Дмитрий Левицкий был удостоен звания академика.



ДМИТРИЙ ЛЕВИЦКИЙ. Портрет П. А. Демидова. 1773.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Прокофий Акинфиевич Демидов (1710–1786) – старший сын уральского горнозаводчика А. Н. Демидова, в нарушение традиций большого парадного портрета представлен в домашнем шелковом халате в образе садовника, указывающего на оранжерейные цветы. Демидов действительно увлекался ботаникой, выращивал редкие растения (на столе лежат очень дорогие по тем временам луковицы тюльпанов и раскрытая научная книга). За колоннадой на заднем плане виднеется Московский воспитательный дом, на содержание которого Демидов жертвовал огромные деньги. Среди современников он прославился своими чудачествами, Екатерина II называла его «дерзким болтуном».



ДМИТРИЙ ЛЕВИЦКИЙ. Портрет воспитанниц Императорского воспитательного общества благородных девиц Е. Н. Хрущовой и Е. Н. Хованской. 1773. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Воспитанницы Смольного института, Екатерина Николаевна Хрущова (1761–1811) и Екатерина Николаевна Хованская (1762–1813), изображены исполняющими пасторальную сцену из спектакля. «Театрализованность» ситуации («неправда маскарада», по словам

А. Бенуа) не мешает нам восхищаться виртуозной передачей очарования молодости, жеманной грации, лукавых и простодушных улыбок, непревзойденной «вещностью» в живописи костюмов. Необыкновенно красив колорит картины, построенный на сочетании оливковых, серебристых и розовых тонов.



ДМИТРИЙ ЛЕВИЦКИЙ. Портрет воспитанницы Императорского воспитательного общества благородных девиц Е.

И. Нелидовой. 1773. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Среди воспитанниц Смольного института Екатерина Ивановна Нелидова (1758–1839) выделялась музыкальной одаренностью и веселым нравом. Танцующая кокетливая девушка, вероятно, представлена в роли очаровательной пастушки. Этот портрет является одним из лучших среди «смолянок» Левицкого: великолепная передача пространства, сложный трехчетвертной разворот фигуры, изысканность оливково-розового колорита – все это выдает кисть большого мастера.

После института Нелидова была назначена фрейлиной к великой княгине Марии Федоровне. Ей было суждено стать фавориткой императора Павла I. По воспоминаниям современников, терпением и веселостью она умела укротить его беспокойный нрав.



**ДМИТРИЙ ЛЕВИЦКИЙ. Портрет воспитанницы
Императорского воспитательного общества благородных девиц
Е. И. Нелидовой. Фрагмент**



ДМИТРИЙ ЛЕВИЦКИЙ. Портрет М. А. Дьяковой. 1778.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В портрете чувствуется особое, задушевное отношение художника к модели. Мария Алексеевна Дьякова (1755–1807) словно улыбается своим тайным девичьим грезам. Пышные каштановые волосы тают в воздушной дымке, невесомое кружево воротника и атласный бант оттеняют нежное, мечтательное лицо. Дьякова вопреки воле родителей тайно обвенчалась со своим возлюбленным, бедным дворянином

Николаем Александровичем Львовым. Через несколько лет он стал известным архитектором, и молодые были прощены. В доме супругов собирались лучшие представители творческой элиты Петербурга – поэты В. Дмитриев и Г. Державин, художник В. Боровиковский. Хозяйка дома пользовалась всеобщей любовью. На обороте холста есть надпись на французском языке, сделанная графом Сегюром: «Ей дано больше очарования, / Чем это смогла передать кисть. / И в сердце ее больше добродетели, / Чем красоты в ее лице».



ДМИТРИЙ ЛЕВИЦКИЙ. Портрет Урсулы Мнишек. 1782.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Племянница последнего польского короля Урсула Мнишек (ок. 1750–1808) предстает на портрете изысканной, холодноватой «фарфоровой» красавицей. Светская улыбка играет на ее нахмуренном лице, жесткие, словно шуршащие складки шелкового платья подчеркивают ее «игривую» отгороженность от художника. По отзывам современников, Урсула Мнишек была образованной женщиной, оставила интересные мемуары.



ДМИТРИЙ ЛЕВИЦКИЙ. Портрет Екатерины II в виде законодательницы в храме богини Правосудия. 1793 (?).
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Программа для этого аллегорического портрета была предложена другом художника, архитектором Н. А. Львовым. Императрица представлена в образе жрицы в храме богини Правосудия – Минервы. Она торжественно шествует на фоне эффектно развевающейся завесы, бросая цветы мака (символ забвения, покоя) на жертвенный алтарь

в знак того, что она жертвует покоем ради интересов своих подданных. У ног императрицы книги, символизирующие истину, и двуглавый орел – аллегория мудрости и божественной власти. Парусник на заднем плане призван напоминать о военных победах, одержанных при Екатерине Российским императорским флотом. Несмотря на сложную аллегорическую программу, Екатерина II выглядит на портрете поразительно правдивой – энергичной, молодой, деятельной.



ДМИТРИЙ ЛЕВИЦКИЙ. Портрет Н. И. Новикова. 1797.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Портрет русского просветителя, журналиста, книгоиздателя Николая Ивановича Новикова (1744–1818) не похож на другие камерные образы Левицкого. Портретируемый словно на секунду отвлекся от увлекательной беседы, и жест его руки выглядит живым, мимолетным, а не условным. Необыкновенной энергией веет от этого образа. Новиков был незаурядной личностью. Издавая популярные сатирические журналы («Трутень» и др.), он имел смелость обличать современные нравы и даже намекал на пороки самой императрицы! В 1792 году он был арестован и без суда заключен в Шлиссельбургскую крепость, откуда освобожден только после смерти Екатерины.



АНТОН ЛОСЕНКО. Портрет актера Ф. Г. Волкова. 1763.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Основатель русского театра Федор Григорьевич Волков (1729–1763) был выходцем из купеческой семьи Ярославля, актером-любителем. В 1752 году по указу императрицы Елизаветы Петровны на основе ярославской труппы Волкова в Петербурге был создан первый отечественный профессиональный публичный театр, в котором Волков стал наиболее ярким и талантливым актером.

Вместе с братом Григорием он был участником заговора во время дворцового переворота в пользу Екатерины II. Новая императрица возвел братьев в дворянское достоинство. Простудившись во время подготовки коронационных торжеств Екатерины II, Волков скоропостижно скончался.

На портрете актер предстает в образе подлинного героя сцены: у него яркие выразительные глаза, темные волнистые волосы до плеч, эффектная алая мантия, подчеркивающая его красивое румяное лицо. В руках он держит маску и кинжал с золотой диадемой, – атрибуты Мельпомены, музы Трагедии.



АНТОН ЛОСЕНКО. Владимир и Рогнеда. 1770.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Эта картина имела длинное название в духе эпохи классицизма: «Композиция, представляющая великого князя Владимира Святославовича пред Рогнедою, дочерью Рогнольда, князя Полоцкого, по побеждении сего князя за противный отказ требуемого Владимиром супружества с оною». Владимир просит прощения у Рогнеды за то, что завоевал ее землю, убил отца и братьев

и обесчестил ее. Художник старается «обелить» святого князя Владимира – его красноречивая «театральная» поза и жест прижатой к груди руки полны раскаяния. Рогнеда стоически-пассивно принимает извинения. Строгий профиль сидящей на полу служанки напоминает античные барельефы. Костюмы Владимира и Рогнеды больше похожи на театральный антураж, чем на подлинные одежды изображаемой эпохи. С этой картины начался интерес исторического академического жанра к сюжетам из русской истории.



ИВАН ФИРСОВ. Юный живописец. Между 1756 и 1768.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Имя художника Ивана Фирсова стало известно только в 1913 году, когда на этой картине под фальшивой подписью Лосенко была обнаружена его подпись. Исследователи выяснили, что Фирсов как пенсионер петербургской Академии художеств жил и работал в Париже. Очевидно, там и была создана эта удивительная работа, которая стоит особняком в русском искусстве XVIII века. Юный живописец неловко примостился за мольбертом и внимательно всматривается в свою модель – очаровательную девочку в белом чепце, которую увещевает посидеть неподвижно ее строгая матушка (или служанка). Вся картина наполнена мягким сиянием, переливами жемчужно-розоватых тонов. А. Бенуа восклицал: «Какая умная, тонкая, поэтичная эта вещь, полная живописной прелести, как удивительно смела по рисунку (по совершенно “вермееровской” перспективе) и как характерна!».



МИХАИЛ ШИБАНОВ. Празднество свадебного договора. 1777.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Михаил Шибанов – крепостной художник из крестьян Владимирской губернии – был одним из создателей русского бытового жанра. Из надписи на обороте холста мы узнаем, что на картине изображены крестьяне из села Татарова Суздальской провинции. По старинному обряду жених приезжал на смотрины к своей избраннице. Молодые обменивались кольцами и дарили друг другу небольшие подарки. Семьи договаривались о будущей свадьбе. Композиция картины построена по академическим принципам. В центре светом выделена смущенная, скромная красавица-невеста в нарядной одежде, рядом с ней довольный, улыбающийся жених. Справа – родственники невесты, оживленно наблюдающие за происходящим, слева – группа сватов за столом, любезно и весело

обращающихся к невесте. Художник бережно воспроизводит все этнографические подробности, показывая красоту народного быта, в крестьянах подчеркивает прежде всего человеческое достоинство.



СТЕПАН ЩУКИН. Портрет Павла I. 1797. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Это один из самых необычных парадных портретов русских императоров. Вероятно, его концепция была подсказана и утверждена

самим Павлом I, взошедшим на престол 6 ноября 1796 года после смерти Екатерины II. Мы не видим привычных атрибутов репрезентативного портрета – торжественного занавеса или архитектурных декораций заднего плана, императорской короны и скипетра. Одинокaя фигура императора в форме полковника Преображенского полка размещена в пустом полутемном пространстве. Треуголка надвинута на лоб, рука с тростью величаво отставлена в сторону, правая нога выдвинута вперед. Павел I демонстрирует важность и величественность, но в его курносом лице читается веселость и открытая доброжелательность – он словно слегка подсмеивается над самим собой. В одиночестве фигуры, в глухом, сгущающемся вокруг нее фоне можно видеть момент исторического предвидения – трагическое одиночество и гибель Павла I.



ВЛАДИМИР БОРОВИКОВСКИЙ. Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке. 1794. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Боровиковский писал императрицу за год до ее смерти. Екатерина II изображена без регалий – как обычная помещица в чепце и утреннем капоте, гуляющая по парку с тонконогой белой собачкой. Только обелиск на заднем плане свидетельствует, что перед нами значительная особа. Обелиск – это памятник в честь побед русского

флота, установленный посреди Большого пруда в Царском Селе, где любила проводить летние месяцы Екатерина II. Современники писали, что в преклонном возрасте она сохранила прекрасный цвет лица, живые и умные глаза, приятно очерченный рот. Одевалась на прогулки она действительно довольно просто. Есть свидетельство, что художнику позировала одевшаяся в платье императрицы ее любимая прислуга – М. С. Перекусихина.



ВЛАДИМИР БОРОВИКОВСКИЙ. Портрет Г. Р. Державина.
1795. Государственная Третьяковская галерея, Москва

На небольшом по размеру, миниатюрном по живописи портрете Гавриил Романович Державин предстает не только в образе великого поэта, но и как государственный человек – президент Коммерц-коллегии, губернатор, генерал-прокурор, о чем напоминает его мундир с орденом. Среди бумаг на столе – ода «Бог», имевшая большой успех у современников. Превосходен колорит картины, построенный на сочетании синих и серебристых тонов. На обороте холста имеется посвящение, сделанное, возможно, Д. Мертваго, другом Державина:

*«Певца Фелицы здесь нам кисть изображает,
Мое усердие сей стих к нему слагает...
Доколе знать дела Фелицы будет свет,
Но чтоб познать ево горяще вображенье
Витийство, разум, слог
И купно с тем души, и сердца просвещенье
Дочтем мы оду (Бог)».*



ВЛАДИМИР БОРОВИКОВСКИЙ. «Лизынька и Дашинька».
1794. Цинк, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва

На портрете изображены две прелестные юные горничные близкого друга художника – архитектора, главы литературно-художественного кружка Н. А. Львова. На обороте цинковой пластины (этот материал Боровиковский часто применял в качестве основы для своих работ) есть надпись о возрасте девушек: «Лизынька на 17 году, Дашинька на 16-м». Обе девушки славились умением

танцевать, их способности воспел Державин в стихотворении «Другу». Ничто в портрете не напоминает о невысоком социальном статусе моделей. Облаченные в модные платья, они демонстрируют нежную привязанность друг к другу и утонченную чувствительность, что было в духе идеалов эпохи сентиментализма, которая уравнила всех в правах «на чувства». «И крестьянки любить умеют», – писал Карамзин.



ВЛАДИМИР БОРОВИКОВСКИЙ. Портрет М. И. Лопухиной.
1797. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В этом самом прославленном портрете кисти Боровиковского отчетливо выразился женский идеал эпохи сентиментализма. Художника занимают не черты характера 18-летней Марии Ивановны Лопухиной, а ее соответствие этому идеалу. Мечтательность, томность, меланхоличность во взгляде призваны подчеркнуть утонченность чувств; пейзажный фон напоминает об идеальном «слиянии» с природой, о естественности. Она словно гуляла по парку, оперлась на парапет и замечталась... Увядший цветок розы символизирует быстро проходящую красоту и молодость. Боровиковский достигает в этом портрете вершин колористического мастерства: нежные, смягченные, словно тающие розово-сиреневые и серебристые тона переливаются, подобно драгоценной жемчужине. Лопухина происходила из древнего графского рода Толстых, ее братом был знаменитый Федор Толстой Американец. В возрасте 22 лет Мария Толстая вышла замуж за пожилого егермейстера двора С. А. Лопухина. Согласно преданию, в браке с ним она «была очень несчастлива» и через два года умерла от чахотки.



**ВЛАДИМИР БОРОВИКОВСКИЙ. Портрет Павла I в costume
гроссмейстера Мальтийского ордена. 1800. Государственный
Русский музей, Санкт-Петербург**

Известно, что император Павел I в 1797 году взял под свое покровительство Орден мальтийских рыцарей, а в 1798-м по их просьбе возложил на себя звание магистра Ордена. На парадном портрете он предстает в далматике из малинового бархата – древней одежде византийских императоров, в большой императорской короне

и со скипетром в руке. Слева, на столике, – мальтийская корона, печать и кинжал Веры Мальтийского ордена. На груди у императора Мальтийский крест на золотой цепи, который имел право носить только глава Ордена.



ВЛАДИМИР БОРОВИКОВСКИЙ. Портрет князя
А. Б. Куракина. 1801–1802. Государственная Третьяковская галерея,
Москва

Александр Борисович Куракин (1752–1818) был другом детства императора Павла I. По восшествии на престол Павел назначил его вице-канцлером, доверял важные поручения. Куракина при дворе называли «бриллиантовым князем» или «павлином» за любовь к роскошным одеждам и за страсть заказывать художникам свои портреты. По свидетельству современников, «роскошь... размягчила телесную и душевную энергию, а эпикуреизм его был виден во всех его движениях, и лучезарное тихонравие его долго пленяло и уважалось».

На великолепно исполненном большом парадном портрете в лице князя сквозь надменную снисходительность проглядывают легкая грусть и меланхолия.



ВЛАДИМИР БОРОВИКОВСКИЙ. Портрет сестер А. Г. и В. Г. Гагариных. 1802. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Этот двойной портрет дочерей действительного тайного советника князя Г. П. Гагарина открывает период «ампирных» портретов Боровиковского. По сравнению с ранними работами художника контуры здесь более определенные, цвета – ярче и контрастнее. Но общее сентиментальное настроение еще не исчезло. Сестры

Гагарины заняты музицированием на лоне прекрасной, «безгрешной» природы, они будто находятся в мире музыкальных грез и естественных, «природных» созвучий. Старшая Анна с нотным листом в руке серьезна и полна внутреннего достоинства, она здесь на первых ролях. Варвара, более робкая и улыбчивая, привыкла быть на втором плане. Красота и звучность колорита достигаются сравнением соседствующих локальных цветов: серого платья и розового шарфа Анны, жемчужно-белого платья Варвары и красно-коричневой гитары.



ВЛАДИМИР БОРОВИКОВСКИЙ. Портрет А. Е. Лабзиной с воспитанницей С. А. Мудровой. 1803. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Анна Евдокимовна Лабзина (1758–1828) была женой масона и издателя А. Ф. Лабзина, основателя масонской ложи «Умиравший сфинкс». Она разделяла мистические устремления своего мужа, помогала в издательской деятельности, а после его опалы последовала за ним в ссылку в Симбирск. В данном портрете Боровиковский

подчеркивает прежде всего чувство долга. Девочка (Софья Алексеевна Мудрова) льнет к своей воспитательнице, но Лабзина выглядит холодно-отстраненной в своей добродетели. Поэтической иллюстрацией к этой работе Боровиковского могут служить строки Державина: «Являя благородны чувства, / Не судишь ты страстей людских: / Объяв науки и искусства, / Воспитываешь чад своих».



СЕМЕН ЩЕДРИН. Каменный мост в Гатчине у площади Коннетабля. 1799–1801. Государственная Третьяковская галерея,

Москва

Семен Щедрин был первым руководителем пейзажного класса петербургской Академии художеств. Он писал виды загородных дворцов и английских парков императора Павла I, став по сути родоначальником русской пейзажной живописи. Композиция данного пейзажа строится по классицистической схеме: первый план затенен; на втором, ярко освещенном, разворачивается архитектурный и смысловой сюжет, а третий план представляет собой условный задник – туманные дали. На картинах Щедрина пейзажный вид часто обрамляют так называемые «кулисы» в виде пышных, могучих деревьев. Маленькие фигурки людей, занятых повседневными делами, словно сливаются в едином потоке с жизнью прекрасной величавой природы.



ФЕДОР АЛЕКСЕЕВ. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости. 1794. Государственная Третьяковская галерея, Москва

От угла Петропавловской крепости, на фоне огромного холодного северного неба и широкой зеркальной глади полноводной Невы, открывается величественная панорама Дворцовой набережной Петербурга. Справа виден Мраморный дворец, далее дом Барятинских и дворец Рибаса; замыкает панораму решетка Летнего сада. Ясная поэзия, гармония и благородная сдержанность чувства пронизывают всю художественную ткань этого пейзажа. «Смотрите, какое единство! – писал поэт К. Батюшков о набережных Петербурга. – Как все части отвечают целому! Какая красота зданий, какой вкус, и, в целом, какое разнообразие, происходящее от смешения воды со зданиями».



ФЕДОР АЛЕКСЕЕВ. Красная площадь в Москве. 1801.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Алексеев оставил нам драгоценные свидетельства о том, как выглядела Москва до пожара 1812 года и последующей большой реконструкции Кремля. Еще не был засыпан глубокий «Алевизов ров»,

который тянулся вдоль кремлевской стены со стороны Красной площади. Кремлевская стена со Спасской башней на картине имеет сероватый цвет – она оштукатурена и очень сильно обветшала. Панораму Красной площади замыкает собор Василия Блаженного, окруженный многочисленными постройками. Художник наполняет вид площади увлекательными подробностями. Из Спасских ворот выходят гвардейцы, горожане заняты повседневными делами: гуляют, торгуют, гарцуют на лошадях, идут крестным ходом с чудотворной иконой. Вспоминаются слова Батюшкова о том, что Москва – это «дивное, непостижимое слияние суетности, тщеславия и истинной славы и великолепия, невежества и просвещения, людскости и варварства».



ФЕДОР АЛЕКСЕЕВ. Вид на Московский Кремль со стороны Каменного моста. Между 1800 и 1810. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

«Тот, кто, стоя в Кремле и холодными глазами смотрев на исполинские башни, на древние монастыри, на величественное

Замоскворечье, не гордился своим отечеством и не благословлял России, для того (и я скажу это смело) чуждо все великое, ибо он был жалостно ограблен природою при самом его рождении» (К. Батюшков). Работая в Москве, Алексеев, по выражению И. Грабаря, «молился святыням древности». Кремль в пейзаже художника предстает как цитадель московской старины и святости. Плавный изгиб Каменного моста и низкие берега Москва-реки служат Кремлю своеобразным обрамлением, вводят зрителя в повседневный мир горожан.



ФЕДОР АЛЕКСЕЕВ. Вид на Биржу и Адмиралтейство от Петропавловской крепости. 1810. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Батюшков писал: «Взгляните теперь на набережную, на сии огромные дворцы один другого величественнее! На сии дома один другого красивее! Посмотрите на Васильевский остров, украшенный биржею, ростральными колоннами и гранитною набережною. <...> Как величественна и красива эта часть города! <...> Теперь от биржи с каким удовольствием взор мой следует вдоль берегов и теряется

в отдалении между двух набережных, единственных в мире!» Петербург в этом пейзаже предстает и в парадном блеске, и в буднях. По широкой Неве плывут парусники, снуют гребные суда; набережные заполнены спешащими экипажами и прохожими, совершающими прогулку около только что возведенного здания Биржи.

Живопись первой половины XIX века



* * *

Начало XIX века традиционно называют золотым веком русской культуры. Это время, когда блистал гений А. Пушкина, А. Грибоедова

и Н. Гоголя, а русская живописная школа в лице К. Брюллова получила европейское признание. Мастера этого исторического периода несмотря на драматические обстоятельства жизни устремлялись в искусстве к безмятежной гармонии и светлой мечте, избегали изображения земных страстей. Во многом это было обусловлено царившим в Западной Европе и России общим настроением разочарования в активной борьбе после крушения идей Великой французской революции. Люди начинают «уходить в себя», предаваться уединенным мечтаниям. Приходит эпоха романтизма, которая в России совпала с началом царствования нового императора Александра I и войной с Наполеоном.

В портретном искусстве начала XIX века находит отражение затаенный мир душевных переживаний, меланхолии, разочарования. Главным представителем романтического направления в русском портретном искусстве стал Орест Адамович Кипренский (1782–1836). Выпускник петербургской Академии художеств, Кипренский прожил бурную жизнь, в которой было все: безумные романтические порывы, страстная влюбленность, взлет славы и смерть в нищете на чужбине. От первого, петербургского периода его жизни, осталось драгоценное наследие – блестящие по живописи работы в портретном жанре («Портрет А. К. Швальбе», «Портрет Е. В. Давыдова», «Портрет графини Е. П. Ростопчиной», «Портрет Д. Н. Хвостовой» и др.). Герои портретов Кипренского подчеркнута сдержанность, не проявляют своих эмоций, но на лице каждого из них лежит свойственная романтизму печать «предуготовленности» к испытаниям судьбы, значительности человеческой личности независимо от сословия, пола и возраста.

В первые годы XIX века из наполеоновской Франции в Россию приходит стиль ампир – новое возвращение классицизма. Рациональная ясность, гармоническая уравновешенность, величавая строгость, преодоление земных страстей ради идеалов патриотической доблести – все эти черты классицистического стиля оказались востребованы временем Отечественной войны с Наполеоном. Самым ярким выразителем классицизма в русской живописи стал Федор Петрович Толстой (1783–1873) – замечательный скульптор, живописец и рисовальщик. В его пленительных натюрмортах фрукты и цветы предстают как «перл творения», как античный идеал гармонического совершенства, очищенный от всего «земного» и случайного.

Пожар Москвы, партизанское движение, победоносное завершение войны с Наполеоном – все это впервые заставило дворянство по-новому взглянуть на народ, осознать его положение и признать его человеческое достоинство. В творчестве Алексея Гавриловича Венецианова (1780–1847) впервые появляется мир крепостного крестьянства. Этот художник пошел наперекор сложившейся академической рутине – стал писать не по академическим схемам, а «а ля натура», что было большой смелостью в те времена. Позировали Венецианову его крепостные крестьяне – жители села Сафонково Тверской губернии. Крестьянский мир в картинах Венецианова увиден словно из окна романтической дворянской усадьбы: в нем нет места критике социальной несправедливости, непосильного труда. Мир Венецианова полон гармонического совершенства, тихого, ясного покоя, единения людей и природы. В поэтически-условный крестьянский жанр Венецианова впервые проникает скромная, тихая прелесть негромкой северной русской природы, которая составляет особое очарование его картин. На свои собственные средства у себя в имении Венецианов учредил школу для художников, которых набирал в основном из крепостного сословия. Некоторые из его учеников достойно продолжили его линию в искусстве. Так, достойны внимания поэтичные интерьеры Капитона Алексеевича Зеленцова (1790–1845), пейзажи Григория Васильевича Сороки (1823–1864) и Евграфа Федоровича Крендовского (1810 – после 1853). По словам А. Бенуа, «Венецианов один воспитал целую школу, целую теорию, посеял первые семена русской народной живописи».

Лучшие выпускники Академии художеств получали право на стажировку в Италии – стране «живой» античности и прекрасных шедевров эпохи Возрождения. Многие из художников, уехав в Италию, задерживались в этой стране на долгие годы, не стремясь возвращаться в Россию, где царил дух казенной регламентации искусства, живописцы зависели от заказов императорского двора.

В Италии написал свои лучшие романтические пейзажи рано умерший талантливый художник Михаил Иванович Лебедев (1811–1837). Пленительная итальянская природа и щедрое южное солнце вдохновляли самого одаренного пейзажиста этого поколения Сильвестра Феодосиевича Щедрина (1791–1830). Щедрин отправился в пенсионерскую поездку в Италию 1818 году и прожил там из-за

болезни до самой смерти в 1837 году. Он много раз повторял одни и те же мотивы – величественные панорамы Рима, безмятежные виды скал и моря на южном побережье Италии в окрестностях Неаполя и Сорренто. Щедрин был первым, кто начал писать пейзаж на пленэре (открытом воздухе), освободив его от традиционной академической условности красок. Мы не встретим у него романтических бурь и дождливого ненастья, в его пейзажах царит яркое солнце и безмятежный покой, люди живут единой жизнью с окружающей природой, а природа дарит людям негу, отдохновение, «помогает» в повседневных трудах.

Карл Павлович Брюллов (1799–1852) был самым прославленным живописцем среди всех русских мастеров начала XIX века. Его грандиозное полотно «Последний день Помпеи», созданное в Италии, имело оглушительный успех в Европе и в России. На Родине Брюллова встречали как национального героя. Виртуозный рисовальщик, влюбленный во внешнюю красоту мира, Брюллов сумел «вливать новую кровь» в умирающий академизм, наполнив его яркими романтическими переживаниями. И в сюжетных картинах, и в портретах Брюллов представляет жизнь в формах театра. Огромным успехом у заказчиков пользовались его большие парадные портреты, где человек изображен словно застигнутым в момент «ролевого» действия («Всадница», «Портрет Н. В. Кукольника» и др.). Художник не ставил перед собой задачу передать неповторимую индивидуальность личности, его в первую очередь занимает внешняя пленительная красота женщин, великолепие дорогих одежд, роскошь убранства интерьеров. В последние годы творчества Брюллов отходит от идеала «безмятежного» внешнего блеска, его портреты становятся более камерными и психологически глубокими («Портрет А. Н. Струговщикова», «Автопортрет» 1848 года.)

Над всеми художниками первой половины XIX столетия возвышается фигура гениального мастера Александра Андреевича Иванова (1806–1858). По словам А. Бенуа, «в нем жила детская, ангельская, пытливая душа, настоящая душа пророка, жаждавшая истины и не боявшаяся мученичества». В Италии, куда Иванов был отправлен в пенсионерскую поездку после окончания Академии художеств, он около двадцати лет работал над грандиозным полотном «Явление Христа народу» и лишь незадолго до смерти возвратился

на родину. Российская публика картину не оценила, а ее автор вскоре скорострительно скончался от холеры в Петербурге, не успев получить деньги за главную картину своей жизни, приобретенную императором.

Подготовительные пейзажные этюды Иванова к «Явлению Христа народу» стали настоящими шедеврами. Работая на пленэре в окрестностях Рима, художник в поисках правды колорита совершил поразительные колористические открытия, предвосхитив достижения французских импрессионистов. Иванов был истинным художником-мудрецом религиозного чувства, сумевшим в акварельном цикле «Библейские эскизы» сказать новое слово в истории религиозной живописи, представить самое грандиозное и непостижимое с «истинно пасхальной торжественностью» (А. Бенуа).

Василий Андреевич Тропинин (1776 (?) – 1857) стал первым профессиональным московским портретистом, родоначальником московской школы живописи. Для крепостного художника у него была счастливая судьба: его хозяин, граф Морков, оплатил его обучение в Академии художеств, поощрял его творчество, а в 1823 году дал вольную. Сразу после этого уже популярный среди москвичей Тропинин получил звание «назначенного в академики». Художник оставил нам целую галерею лиц послепожарной Москвы, в которой царила особая атмосфера свободы, гостеприимство жителей, умение предаваться радостям жизни. Портреты Тропинина поражают своей жизненностью и в то же время ласковым, добрым взглядом на человека.

Павел Андреевич Федотов (1815–1852) был гвардейским офицером Финляндского полка, но в возрасте 29 лет в 1844 году он оставил военную службу и полностью посвятил себя искусству. Судьба отпустила ему для творчества около восьми лет – Федотов скончался в 37 лет в психиатрической лечебнице, успев написать не так много картин, но каждая из них – драгоценная жемчужина, которая вошла в сокровищницу русского искусства. Художник работал в области бытового жанра, придав ему новую высоту и остроту. Сцены из жизни купечества и дворянства он наполняет мягким юмором, подтрунивая над современными нравами («Сватовство майора», «Разборчивая невеста» и др.). Мир людей и их предметное окружение Федотов изображает с поразительным живописным совершенством, любовным проникновением, с нежностью и правдивостью. Последняя картина тяжело больного художника «Анкор, еще анкор!», отчаянно тихая

и сумрачная, напоминает мутные сновидения горячки. В ней исчезает любование миром и лучезарная безмятежность – на историческую сцену вступает новое, трезвое и глубоко критичное изображение действительности – реализм.



СИЛЬВЕСТР ЩЕДРИН. Новый Рим. Замок Св. Ангела. 1824.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В пейзаже Щедрина образ Вечного города одновременно величественный и интимный. Тяжелая каменная громада замка Св. Ангела уравновешена зданиями и лодками на левом берегу Тибра. Величавое, плавное течение реки «подводит» взгляд зрителя к древнему арочному мосту и силуэту собора Св. Петра – символу величия Рима. На первом плане мирно и неспешно течет повседневная жизнь горожан: они вытаскивают лодку на берег, готовятся выйти под парусом, спешат по своим делам... Все детали пейзажа – живые, увиденные в натуре, лишённые академической условности. Очень

красива сама живопись картины: все окутано воздухом, пронизано утренним мягким, рассеянным светом.



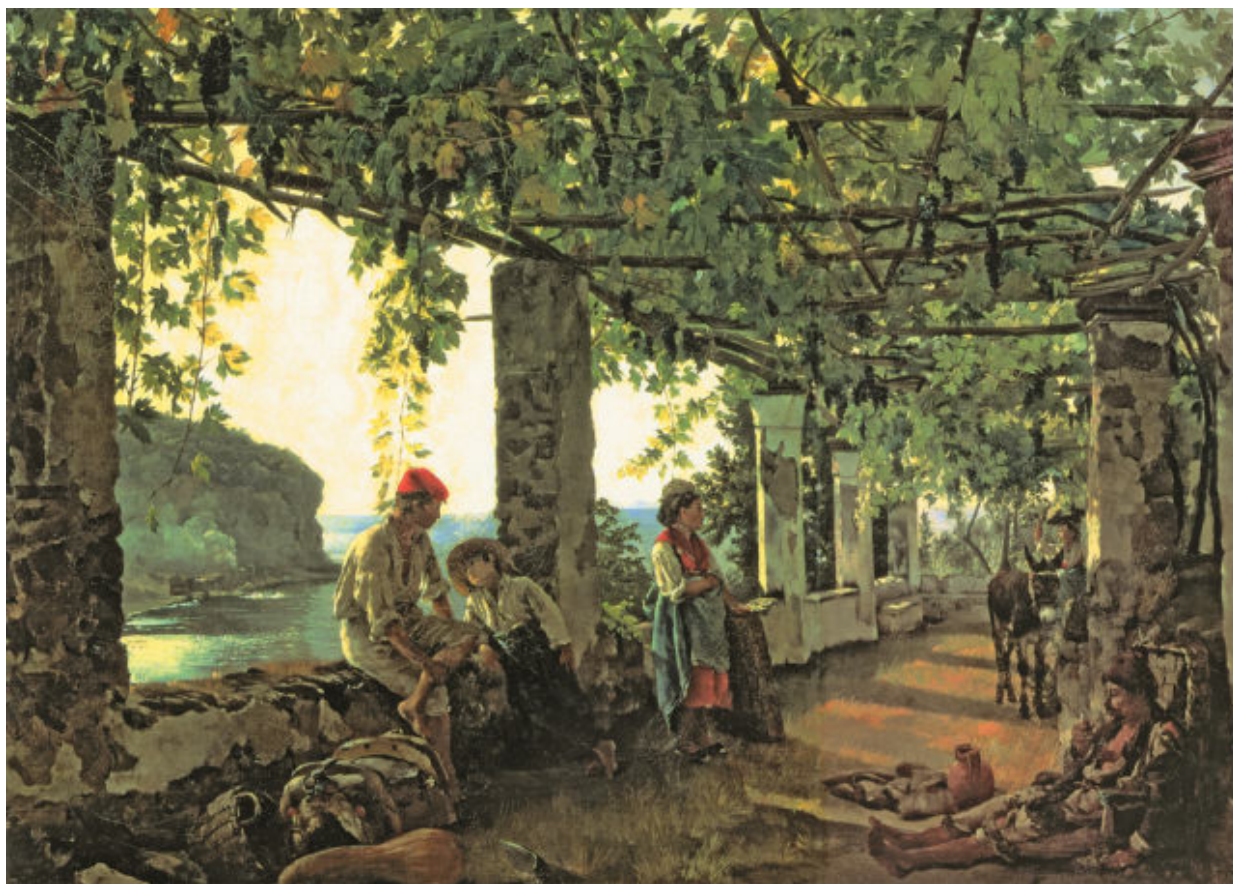
СИЛЬВЕСТР ЩЕДРИН. Грот Матроманио на острове Капри.
1827. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Из затененной пещеры грота открывается пленительный вид на воды и скалы морского залива, которые словно нежатся под ослепительно яркими лучами солнца. Арка грота образует своеобразные кулисы, которые эффектно отгораживают дальнейшее пространство морского залива от приближенного к зрителю мира повседневной жизни людей.



СИЛЬВЕСТР ЩЕДРИН. Малая гавань в Сорренто с видом на острова Искья и Прочидо. 1826. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Из всех многочисленных видов Сорренто кисти Щедрина этот пейзаж – самый эллинский по духу. Солнечные лучи «осязаемо» спускаются с небес, отражаясь в спокойной серебристой глади залива, мягко освещают прибрежные хижины и лодки, подчеркивают неспешность и размеренность движений в маленьких фигурках рыбаков, занятых своими повседневными заботами. Краски пейзажа светоносны, тени прозрачны, все наполнено воздухом.



СИЛЬВЕСТР ЩЕДРИН. Веранда, обвитая виноградом. 1828.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Один из лучших пейзажей художника, написанный в окрестностях Неаполя, пронизан эллинским духом ясного покоя и светлой гармонии. Природа предстает у Щедрина как образ рая на земле. Веет свежим и влажным дыханием моря, ароматом нагретых виноградных листьев. Укрывшиеся на веранде от палящего солнца люди предаются блаженному отдыху. Золотистые солнечные лучи проникают сквозь сплетенные ветви винограда, ложатся бликами на каменные опоры веранды, отражаются яркими отблесками на выгоревшей траве... Щедрин виртуозно передает сложнейший эффект освещения, достигая невиданного раньше в пейзаже единства света, цвета, воздушной стихии.



МАКСИМ ВОРОБЬЕВ. Осенняя ночь в Петербурге (Пристань с египетскими сфинксами на Неве ночью). 1835. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В одном из своих лучших петербургских видов Воробьев передает всю полноту романтического восторга перед чудесным городом и его архитектурой. Сияние полной луны превращает реальный уголок Петербурга в чудесное видение. Знаменитые каменные сфинксыисполины темными силуэтами обрамляют гранитную набережную, лунная дорожка на Неве уводит взгляд зрителя вдаль и приглашает полюбоваться безупречными пропорциями дворцов на противоположном берегу. Современников в пейзажах Воробьева восхищали «прозрачность красок», насыщенность их светом и теплотой, «свежесть и постепенность в тенях».



МАКСИМ ВОРОБЬЕВ. Дуб, раздробленный молнией. 1842.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Этот пейзаж создавался как аллегория на неожиданную смерть жены художника, Клеопатры Логиновны Воробьевой, урожденной Шустовой. Ослепительная вспышка молнии расколола ствол могучего дерева. В сгустившихся синих сумерках земля сливается с небом, у подножия дуба вздымаются разъяренные морские волны, в которые бросается одинокая фигура, почти незаметная в водовороте стихий. Художник воплощает здесь излюбленный для романтизма мотив: трагическую беспомощность человека перед ударом величественной, но беспощадной стихии.



МИХАИЛ ЛЕБЕДЕВ. В парке Киджи. 1837. Государственная Третьяковская галерея, Москва

После окончания Академии художеств Лебедев отправился для продолжения обучения в пенсионерскую поездку в Италию, откуда писал: «Мне кажется, грешно в Италии (да и везде) работать без натуры». В одном из своих лучших произведений художник смело отступает от канонов традиционного для этого времени классицистического пейзажа. Композиция построена по диагонали и насыщена движением. Взволнованно и ярко переданы атмосфера знойного дня, буйная сила южной растительности; каменистая почва широкой дороги, написанная свободными мазками, словно впитала жар солнца.

Наряду с Сильв. Щедриным, рано умерший Лебедев стал первооткрывателем в русской живописи живого, непосредственного

чувства природы.



ГРИГОРИЙ ЧЕРНЕЦОВ. Парад по случаю открытия памятника Александру I в Санкт-Петербурге 30 августа 1834 года. 1834. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Чернецов был придворным живописцем императора Николая I, который считал себя большим знатоком искусства. Работы Чернецова точно отражают вкусы императора – имея склонность к военному делу, Николай I требовал от художников «протокольной» фиксации натуры в изображении парадов, мундиров, вооружения и т. д. Панорама Дворцовой площади словно вычерчена по линейке, огромное северное небо с дождевыми облаками эффектно «осеняет» парад войск перед Александровской колонной, сооруженной по проекту французского архитектора Монферрана.



ОРЕСТ КИПРЕНСКИЙ. Портрет А. К. Швальбе. 1804.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

На портрете изображен отец художника Адам Карлович Швальбе, крепостной помещика А. С. Дьяконова. Кипренский любил рассказывать, как этот портрет, показанный на выставках в Неаполе и Риме, принимали за работу Рембрандта или Рубенса. Художнику удалось передать характер портретируемого – энергичный и твердый. Великолепно вылеплено лицо с глубокими морщинами и волевым

подбородком, светом выделена рука, уверенно держащая трость. Эта ранняя работа принадлежит к безусловным шедеврам кисти Кипренского, свидетельствует о глубоком усвоении им приемов живописи старых мастеров.



ОРЕСТ КИПРЕНСКИЙ. Портрет графа Ф. В. Ростопчина.
1809. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Московский градоначальник Федор Васильевич Ростопчин (1765–1826) обладал редким чувством юмора, занимался литературной деятельностью. В знаменитый салон Ростопчиных собирался весь цвет тогдашней Москвы. Во время нашествия Наполеона молва приписывала Ростопчину приказ о сожжении Москвы.

В этой превосходной по рисунку и колориту работе мы не увидим особых характеристик характера модели: портрет прост и даже скромен. По сравнению с мастерами предыдущей эпохи Кипренский меньше внимания уделяет аксессуарам, деталям одежды. Черный сюртук и сложенные руки воспринимаются почти как единое пятно. Вот как отзывался об этой работе сам Ростопчин: «Без дела и без скуки сию сложивши руки».



ОРЕСТ КИПРЕНСКИЙ. Портрет графини Е. П. Ростопчиной.
1809. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Портрет был исполнен Кипренским как парный к портрету супруга графини Ф. В. Ростопчина. Екатерина Петровна Ростопчина (1775–1859) была фрейлиной Екатерины II. Она тайно перешла в католичество и последние годы жила очень замкнуто. Кипренский создает мягкий, благожелательный, задушевный образ портретируемой. Весь ее облик дышит тишиной и самоуглубленностью. Цветовая гамма

богата тонкими и нежными переходами серебристых и оливковых тонов, что соответствует настроению портрета.



ОРЕСТ КИПРЕНСКИЙ. Портрет лейб-гусарского полковника Е. В. Давыдова. 1809. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

На портрете изображен двоюродный брат знаменитого поэта и героя войны 1812 года Дениса Давыдова – Евграф Владимирович

Давыдов (1775–1823). К моменту написания портрета он был полковником лейбгвардии Гусарского полка, участвовал в сражении с Наполеоном под Аустерлицем. Фигура окружена таинственным романтическим сумраком, в котором можно разглядеть листву оливы на фоне черносинего неба. Кипренский находит чудесное созвучие колорита: красного цвета мундира, золотых позументов, белых лосин... В лице Давыдова больше внешней прелести, чем глубокого психологизма. Бравый, бесстрашный герой демонстрирует свою мужественную осанку и веселую удаль молодости.



ОРЕСТ КИПРЕНСКИЙ. Портрет А. А. Челищева. 1808 – начало 1809. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Александр Александрович Челищев (1797–1881) с 1808 года воспитывался в Пажеском корпусе, позднее участвовал в войне 1812 года – то есть принадлежал к поколению, которое определяло судьбу России в начале XIX века. В облике 11-летнего мальчика Кипренский подмечает особое, недетское выражение лица. Темные глаза-бусины вдумчиво и внимательно смотрят на зрителя, в них

читается серьезность, «предуготовленность» к сложным жизненным испытаниям. Цветовое решение портрета строится на излюбленном Кипренским контрастном сочетании черного, белого, красного и яркзолотистого.



ОРЕСТ КИПРЕНСКИЙ. Портрет Д. Н. Хвостовой. 1814.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Один из самых пленительных женских образов Кипренского наполнен настроением тихого, задумчивого созерцания. Дарья Николаевна Хвостова (1783–?) приходилась племянницей бабке М. Лермонтова.

В отличие от портретистов предшествующей эпохи художник не останавливает внимания зрителя на аксессуарах ее одежды: они даны деликатно, общими крупными пятнами. В портрете живут глаза – удивительные темные глаза, которые словно застланы туманом разочарования, грустных воспоминаний и робких надежд.



ОРЕСТ КИПРЕНСКИЙ. Портрет Е. С. Авдулиной. 1822 (1823?). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Екатерина Сергеевна Авдулина (1788–1832) – жена генерал-майора А. Н. Авдулина, большого ценителя искусств и активного участника Общества поощрения художников, хозяйка особняка на Дворцовой набережной и домашнего театра на каменноостровской даче. Она одета в модный, облегающий голову чепец, в руках держит веер – неперенный атрибут дамы этого времени вне домашней обстановки.

Ее сложенные руки – цитата из «Джоконды» Леонардо да Винчи, которую Кипренский, несомненно, видел в Лувре. Один из современников утверждал, что в этом портрете «округлость тела и свет сделаны мастерски. А как символичен теряющий свои лепестки левкой, стоящий в стакане с водой!..» Перед нами натура романтическая, созерцательная, погруженная в свои затаенные думы. Ветка нежных белых цветов в хрупком стакане на окне словно уподобляется облику изображенной женщины.



ОРЕСТ КИПРЕНСКИЙ. Автопортрет. 1828. Государственная Третьяковская галерея, Москва

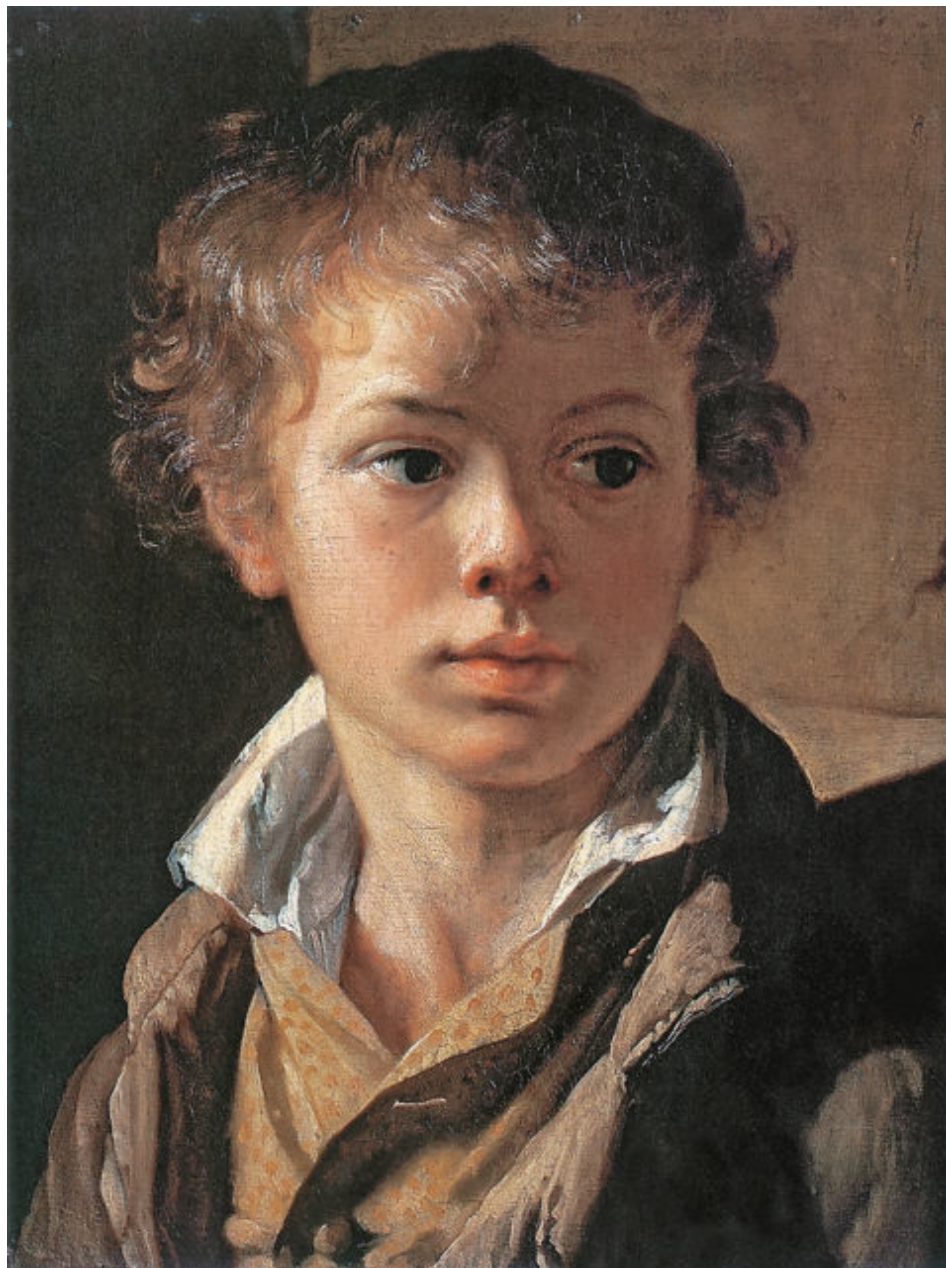
Этот автопортрет был написан перед отъездом художника в Италию. Перед нами знаменитый мастер, снискавший восторженные отзывы современников, и одновременно уставший и разочарованный человек. По воспоминаниям современников, «Кипренский был красив собою, с прекрасными выразительными глазами и волнистыми от природы кудрями». Чуть прищурив глаза, он испытующе смотрит на зрителя, словно вопрошает о чем-то. Портрет выдержан в теплом, насыщенном колорите. Краски в лице перекликаются с расцветкой халата. Фон, как и в других работах мастера, кажется сгустившимся сумраком, из которого мягко высвечивается фигура изображаемого человека.



ОРЕСТ КИПРЕНСКИЙ. Портрет А. С. Пушкина. 1827.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Портрет был написан в Петербурге по заказу А. Дельвига сразу после возвращения поэта из Михайловской ссылки. Современники, близко знавшие Пушкина, утверждали, что более похожего портрета поэта не существует. Образ Пушкина лишен обыденности, характерные «арапские» черты внешности смягчены. Его взгляд скользит мимо зрителя – поэт словно застигнут художником в момент творческого

озарения. Высветленный фон вокруг головы напоминает своеобразный нимб – знак избранности. С наброшенным на плечо английским клетчатым плащом Пушкин уподобляется великому английскому поэту-романтику Байрону. Свое отношение к портрету он выразил в стихотворном послании Кипренскому «Любимец моды легкокрылой...» – «Себя как в зеркале я вижу, / Но это зеркало мне льстит».



ВАСИЛИЙ ТРОПИНИН. Портрет А. В. Тропинина, сына художника. Ок. 1818. Государственная Третьяковская галерея, Москва

На портрете изображен Арсений Тропинин (1809–1885) – единственный сын художника. Этот портрет выделяется среди других работ мастера особой внутренней теплотой и сердечностью. Тропинин решает труднейшую задачу – находит живописные средства, выражающие особый мир детской души. Портрет лишен статичного позирования: мальчик изображен в легком повороте, его золотистые волосы разметались, на лице играет улыбка, небрежно распахнут ворот рубашки. Длинными, подвижными мазками художник лепит форму, и эта динамичность мазка оказывается созвучна детскому темпераменту, романтическому ожиданию открытий.



ВАСИЛИЙ ТРОПИНИН. Портрет П. А. Булахова. 1823.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Обаяние этого персонажа — в живости и душевном равновесии, в гармонии простых и ясных взаимоотношений с миром. Подвижными мазками вылеплено его румяное, лоснящееся лицо, широко и свободно написана серебристая меховая жилетка, рукав синей рубахи, несколькими ударами кисти «повязан» шейный платок... Такая манера живописи прекрасно соответствует благодушному и веселому, очень

московскому образу Булахова, который, по словам А. Бенуа, напоминает на портрете «кота, слизавшего сметану».



ВАСИЛИЙ ТРОПИНИН. Портрет К. Г. Равича. 1823.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Портрет чиновника московской межевой канцелярии Константина Георгиевича Равича — очень московский по духу, далекий от официальной строгости и самоуглубленной замкнутости. Равич

словно застигнут художником врасплох: он в домашнем халате, прическа в беспорядке, галстук распушен. Отблески ярко-красного халата «вспыхивают» румянцем на его холеном и добродушном лице. Равич выражает распространенный тип московского дворянства – он был любитель покутить, поиграть в карты. Впоследствии он был обвинен в смерти одного из игроков, с которым случился удар после крупного проигрыша, провел семь лет в тюрьме и был выслан в Сибирь «по подозрению».



ВАСИЛИЙ ТРОПИНИН. Портрет А. С. Пушкина. 1827.
Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург

Портрет написан в первые месяцы 1827 года, вскоре после возвращения поэта из Михайловской ссылки. Друг Пушкина, С. Соболевский, вспоминал, что «портрет заказал Тропинину сам Пушкин тайком и поднес его мне в виде сюрприза с разными фарсами (стоил он ему 350 руб.)». По другой версии, портрет был заказан самим Соболевским, который хотел видеть поэта не «приглаженного» и «припомаженного», а «растрепанного, с заветным мистическим перстнем на большом пальце одной руки». В итоге в портрете камерность образа уживается с романтической «приподнятостью», прекрасно переданной жизнью духа великого поэта.



ВАСИЛИЙ ТРОПИНИН. Портрет К. П. Брюллова. 1836.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Тропинин познакомился с Карлом Брюлловым в 1836 году в Москве, куда автор «Последнего дня Помпеи» заехал по пути из Италии в Петербург. Маэстро изображен с карандашом и альбомом на фоне извергающегося Везувия. «Да он и сам-то настоящий Везувий!» – говорили о Брюллове, восхищаясь стихийной мощью его дарования. Портрет выражает общественный пафос восприятия

Брюллова как гениального мастера, внешне напоминавшего «златокудрого» Аполлона. Брюллов высоко ценил Тропинина, признавался в одном из писем к художнику: «целую вашу душу, которая по чистоте своей способнее всех понять вполне восторг и радость, заполняющие мое сердце...»



ВАСИЛИЙ ТРОПИНИН. Кружевница. 1823. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Перед нами не портрет конкретной девушки, а собирательный поэтический образ мастерицы, каких Тропинин мог встречать в домах знатных москвичей. Художник не изображает того тяжелого, что было в ее сложном и кропотливом труде, он любит и восхищается прелестью и красотой молодости. П. Свиньин писал об этой картине, что она «обнаруживает чистую, невинную душу красавицы и тот взгляд любопытства, который брошен ею на кого-то, вошедшего в ту минуту: обнаженные за локоть руки ее остановились вместе с взором, вылетел вздох из девственной груди, покрытой кисейным платочком».

Художника нередко упрекали в неизменной улыбчивости его персонажей. «Да ведь я не придумываю, не сочиняю этих улыбок, я их пишу с натуры», – отвечал Тропинин.



ВАСИЛИЙ ТРОПИНИН. Автопортрет на фоне окна с видом на Кремль. 1846. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В автопортрете Тропинин изображает себя как художника-труженика, который сумел «выйти в люди» с помощью ремесла, трудолюбия и таланта. Он одет в рабочий халат, опирается на трость, в левой руке палитра и кисти. Широкая панорама Кремля за его спиной – олицетворение дум художника о родном городе. «Спокойствие, которым дышало благодушное старческое лицо

Тропинина, досталось ему нелегко. Постоянно боровшийся с препятствием и угнетением, он приобрел это спокойствие под сенью веры и искусства», – писал знавший художника Н. Рамазанов. Этот автопортрет, хранившийся после смерти Тропинина в его доме, москвичи выкупили у сына художника по подписке и преподнесли в дар Румянцевскому музею как знак особого уважения и признания заслуг мастера перед древней столицей.



КАРЛ БРЮЛЛОВ. Итальянский полдень (Итальянка, снимающая виноград). 1827. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Эта картина создавалась как парная к «Итальянскому утру» (1823, Кунстхалле, Киль) и была отправлена в Россию в качестве отчетной во время пребывания художника в Италии. Брюллов пользовался в Италии возможностью изучения женской модели (в петербургской Академии женщины не позировали художникам). Его занимала передача женской фигуры в разных эффектах освещения – ранним утром или в ярком свете итальянского полдня. Жанровая сценка наполнена духом сладостной чувственности. Зрелая красота итальянки перекликается со спелостью наполненных сладким соком, сверкающих на солнце ягод винограда.



КАРЛ БРЮЛЛОВ. Прерванное свидание («Вода уж чрез бежит...»). Акварель. 1827–1830. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В Италии Брюллов был одним из основателей «итальянского» жанра, пользовавшегося большим успехом у коллекционеров и путешественников. Картины художника о повседневной жизни итальянцев соединяют классическую красоту и романтическое мировосприятие действительности. В одной из лучших акварелей

«итальянского» жанра прелестная жанровая сцена, наполненная добродушным юмором, разворачивается на фоне сладостно-прекрасной итальянской природы. Брюллов виртуозно владел классической техникой акварели, мастерски передавая на листе бумаги светоносную воздушную среду жаркого итальянского дня, сверкающие белизной рубашки героев, раскаленную от солнца каменную стену дома.



КАРЛ БРЮЛЛОВ. Вирсавия. 1832. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В основе сюжета лежит легенда о купающейся молодой красавице, которую увидел царь Давид, прогуливавшийся по кровле своего дворца.

Брюллов восторженно воспеваеt женскую красоту, которой «единственно могло увенчаться мироздание». Нежность прекрасного «античного» тела Вирсавии, освещенного косыми лучами заходящего солнца, оттеняют пышные складки драпировок, которые превращены художником в пьедестал для красавицы. Прозрачная струя воды, стекающая в бассейн, искрится солнечными бликами. Все полотно пронизано чувственной прелестью и радостью бытия.



КАРЛ БРЮЛЛОВ. Всадница. 1832. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Этот парадный портрет итальянок Джованнины (всадница) и Амации Паччини был заказан Брюллову графиней Юлией Самойловой, приятельницей художника, которая взяла на воспитание этих девочек-сирот. Художник соединяет традиционный конный портрет с сюжетным действием. В преддверии начинающейся грозы прекрасная всадница спешит вернуться с прогулки. Очаровательная

Амация выбежала встречать сестру на лоджию. Лицо Джованнины, несмотря на стремительную скачку, остается невозмутимо-прекрасным. Перед нами излюбленный прием эпохи романтизма: столкновение могучей природной стихии и стойкости человеческого духа. Художник любуется цветущей красотой юности, восхищается миловидностью ребенка, грациозностью породистого коня, сверканием шелка и блеском локонов волос... Портрет превращается в нарядное феерическое зрелище, в гимн красоте жизни.

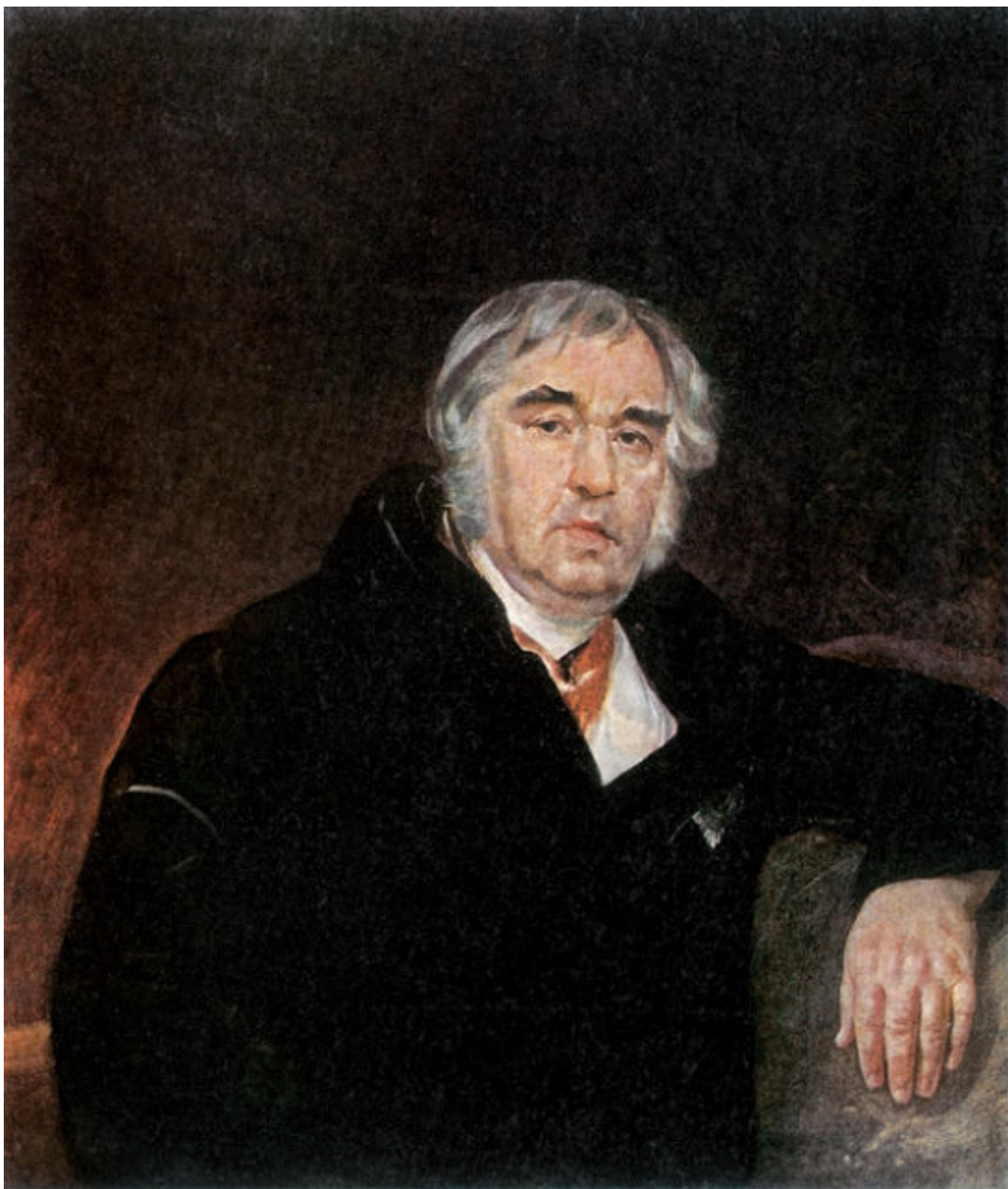


КАРЛ БРЮЛЛОВ. Последний день Помпеи. 1833.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Сюжет картины возник у Брюллова после посещения раскопок Помпеи, древнеримского города близ Неаполя, погибшего в I веке от извержения вулкана Везувий. При работе над картиной художник пользовался описаниями историка Плиния Младшего, свидетеля гибели города. Главная тема картины – «народ, объятый страхом» перед

властью всепобеждающего рока. Движение людей направлено из глубины картины на зрителя по диагонали.

Холодным светом молнии выделены отдельные группы людей, объединенные единым душевным порывом. Слева, в толпе, художник изобразил самого себя с ящиком красок на голове. Н. Гоголь писал о том, что прекрасные фигуры у Брюллова заглушают ужас своего положения красотой. Художник соединил пылкость романтического мировосприятия с традиционными приемами классицизма. Картина имела шумный успех в Европе, и в России Брюллова встречали как триумфатора: «Принес ты мирные трофеи / С собой в отеческую сень. – / И был последний день Помпеи / Для русской кисти первый день» (Е. Баратынский).



КАРЛ БРЮЛЛОВ. Портрет И. А. Крылова. 1839.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Портрет Ивана Андреевича Крылова (1768/1769–1844) писался художником за один сеанс, и не был завершен. Руку Крылова дописал ученик Ф. Горецкий с гипсового слепка уже покойного баснописца. Крылову на портрете около 70 лет, его облик отмечен строгим благородством и живой, деятельной энергией. Завораживает живописная маэстрия портрета, излюбленное Брюлловым

романтически-звучное сочетание черного, огненно-красного и золотисто-желтого цветов.



КАРЛ БРЮЛЛОВ. Портрет Н. В. Кукольника. 1836.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В Петербурге Брюллов был постоянным участником вечеров, где собиралась литературная богема этого времени. Их непрямым участником был Нестор Васильевич Кукольник (1809–1868), известный

драматург, журналист, редактор журнала «Художественная газета». По свидетельствам современников, Кукольник имел неуклюжую внешность — очень высокий рост, узкие плечи, длинное лицо с неправильными чертами, огромные уши, маленькие глаза. В портрете Брюллов эстетизирует его облик, придавая ему загадочность романтического странника. Уши скрыты под шапкой длинных волос, на бледном лице играет лукавая улыбка. Романтическая атмосфера дополняется сгущающимся сумраком уходящего дня, ветхой стеной, напоминающей о неумолимом беге времени, и просторами моря вдали.



КАРЛ БРЮЛЛОВ. Портрет А. Н. Струговщикова. 1840.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Александр Николаевич Струговщиков (1808–1878) был другом Брюллова, переводчиком с немецкого языка, издателем «Художественной газеты». Портрет писался в Петербурге, в мастерской Брюллова на Дворцовой площади. Струговщиков позирует в обитом красной кожей кресле (в этом же кресле мы видим Брюллова на знаменитом «Автопортрете» 1848 года). В облике чуть усталого

Струговщикова художник подчеркнул некоторую нервность и отрешенность. Нигилизм и меланхолия были излюбленной маской поколения этого времени, когда, по словам Струговщикова, «погром 14 декабря отнял... охоту у передовых людей общества вмешиваться во внутреннюю политику нашей жизни, да и самые пути к этому были загорожены».



КАРЛ БРЮЛЛОВ. Портрет графини Ю. П. Самойловой, удаляющейся с бала с приемной дочерью Амацилией Пачини.

Не позднее 1842. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Портрет был написан в Петербурге, куда эксцентричная и независимая графиня приехала получать огромное наследство. На картине она изображена вместе с приемной дочерью, которая своей хрупкостью оттеняет и дополняет роскошную, зрелую красоту Самойловой. Движение фигуры графини уравновешено мощным разворотом тяжелого бархатного занавеса, который словно продолжается в ее ослепительно-роскошном платье. В этом лучшем парадном портрете мастера ощущается необыкновенный восторженный огонь – следствие особого отношения художника к модели.



КАРЛ БРЮЛЛОВ. Автопортрет. 1848. Государственная Третьяковская галерея, Москва

По воспоминаниям ученика Брюллова, этот автопортрет был написан мастером во время тяжелой болезни всего за два часа. Работа поражает гениальной виртуозностью исполнения: несколькими движениями кисти «причесаны» волосы, вдохновенно, мелкими мазками выписано измученное, бледное, исхудавшее лицо с прозрачными тенями, безвольно повисшая рука... При этом образ

не лишен самолюбования и элегантной артистичности. Тяжелое физическое состояние мастера лишь подчеркивает творческий огонь, который, несмотря на тяжелую болезнь, не угасал в Брюллове до конца его жизни.



КАРЛ БРЮЛЛОВ. Портрет археолога М. Ланчи. 1851.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Этот портрет старого друга Брюллова, итальянского археолога Микеланджело Ланчи (1779–1867), поражает яркой передачей индивидуальности человека, предвещаая в искусстве портрета реалистический метод. Археолог словно застигнут в момент оживленной беседы: он снял пенсне и устремил внимательный и умный взгляд на собеседника. Яркий, звучный колорит, построенный на сочетании ярко-алого халата и серебристого меха, подчеркивает жизнелюбие модели.

Эта «энергетическая» звучность портрета тем более замечательна, поскольку физические силы самого Брюллова были уже на исходе. Портрет стал последней значительной работой тяжело больного художника.



АЛЕКСАНДР БРЮЛЛОВ. Портрет Н. Н. Пушкиной. 1831–1832. Бумага, акварель. Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург

Акварельные портреты Александра Брюллова, родного брата Карла Брюллова, были необыкновенно популярны у современников. К числу лучших и драгоценных для потомков принадлежит портрет Натальи Николаевны Пушкиной, жены великого поэта. Художник не просто фиксирует ее индивидуальные черты, он возвышает

изображенную красавицу над «прозой жизни», утверждая тот женский идеал «чистой красоты», который мы встречаем в стихах Пушкина: «Исполнились мои желания. Творец / Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна, / Чистейшей прелести чистейший образец».



АЛЕКСАНДР БРЮЛЛОВ. Портрет Е. П. Бакуниной.
Не позднее 1832. Картон, акварель. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Екатерина Павловна Бакунина (1795–1869) была сестрой Александра Бакунина, лицейского друга Пушкина. Поэт мог встречаться с юной Бакуниной на лицейских балах, куда съезжались приглашенные родственники лицеистов и знакомые. «Как она мила была! Как черное платье пристало к милой Бакуниной! Но я не видел ее восемнадцать часов – ах! Какое положение и какая мука... Но я был счастлив 5 минут» (из дневника Пушкина 1815 года). На камерном, миниатюрном портрете мы видим Бакунину уже в зрелом возрасте, однако музыкальность линий, нежные прозрачные краски акварели созвучны восторженному чувству юного поэта.



ПЕТР СОКОЛОВ. Портрет А. С. Пушкина. 1836. Бумага, акварель. Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург

Соколов был превосходным мастером интимного акварельного портрета пушкинской эпохи. Кисти художника принад лежат три прижизненных портрета Пушкина, портреты его современников, друзей и врагов. Данный портрет представляет поэта в конце жизни – слегка усталого, испытавшего множество разочарований и тревог. О методе работы Соколова рассказал его сын, акварелист академик А. Соколов:

«С замечательной смелостью правдивый тон лица, платья, кружева аксессуара или фона ложился сразу, почти в полную силу и детализировался смешанными, преимущественно сероватыми тонами, с замечательной прелестью и вкусом, так что ход кисти, ее удары, спускание краски на нет, оставались на виду, не мешая полной законченности всех частей. От этого в работах его никогда не было заметно никакой замученности и труда; все выходило свежо, легко и вместе с тем рельефно и эффектно в красках».



АЛЕКСЕЙ ВЕНЕЦИАНОВ. Автопортрет. 1811.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

На автопортрете Венецианову 31 год, но выглядит он усталым, умудренным жизнью человеком. В это время он уже известный мастер-портретист, добившийся успеха собственным трудом и упорством. Автопортрет поражает серьезностью, правдивостью и простотой. Художник, держа в руках палитру и кисть, внимательно вглядывается в работу. Живой, теплый свет мягко моделирует форму. Этот портрет

Венецианов представил на суд Академии художеств и получил за него звание «назначенного в академики».



АЛЕКСЕЙ ВЕНЕЦИАНОВ. Спящий пастушок. Между 1823 и 1826. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Удивительный по проникновенной прелести пейзаж русской деревни наполнен тихим, сияющим покоем: и гладь реки, и зеленеющие огороды, и далекая пашня, и лесистые холмы... Краски пейзажа яркие, полнозвучные, словно пронизанные светом. «Спящий пастушок» – одна из лучших картин Венецианова по лирически-задушевному настроению, по передаче сокровенной связи человека и природы. Венецианов предстает здесь как первооткрыватель тонкого очарования скромной русской природы.



АЛЕКСЕЙ ВЕНЕЦИАНОВ. На пашне. Весна. Первая половина 1820-х. Государственная Третьяковская галерея, Москва

На картине представлена аллегория Весны. Крестьянка в нарядном сарафане, уподобленная богине цветения и весны Флоре, величаво ступает по пашне. Слева на втором плане другая крестьянка с лошадьми словно продолжает круговое движение главной героини, которое замыкается справа на линии горизонта еще одной женской фигурой, напоминающей полупрозрачный фантом. Рядом со зрелой красотой Флоры мы видим аллегорию начала жизни – младенца Амура в окружении венков из васильков. В правой части картины рядом с сухим пнем тонкие юные деревца тянутся к солнцу.

В картине предстает вечный круговорот жизни: смена времен года, рождение и увядание... Исследователи отмечали, что эта картина Венецианова своим идиллическим настроением и аллегорической

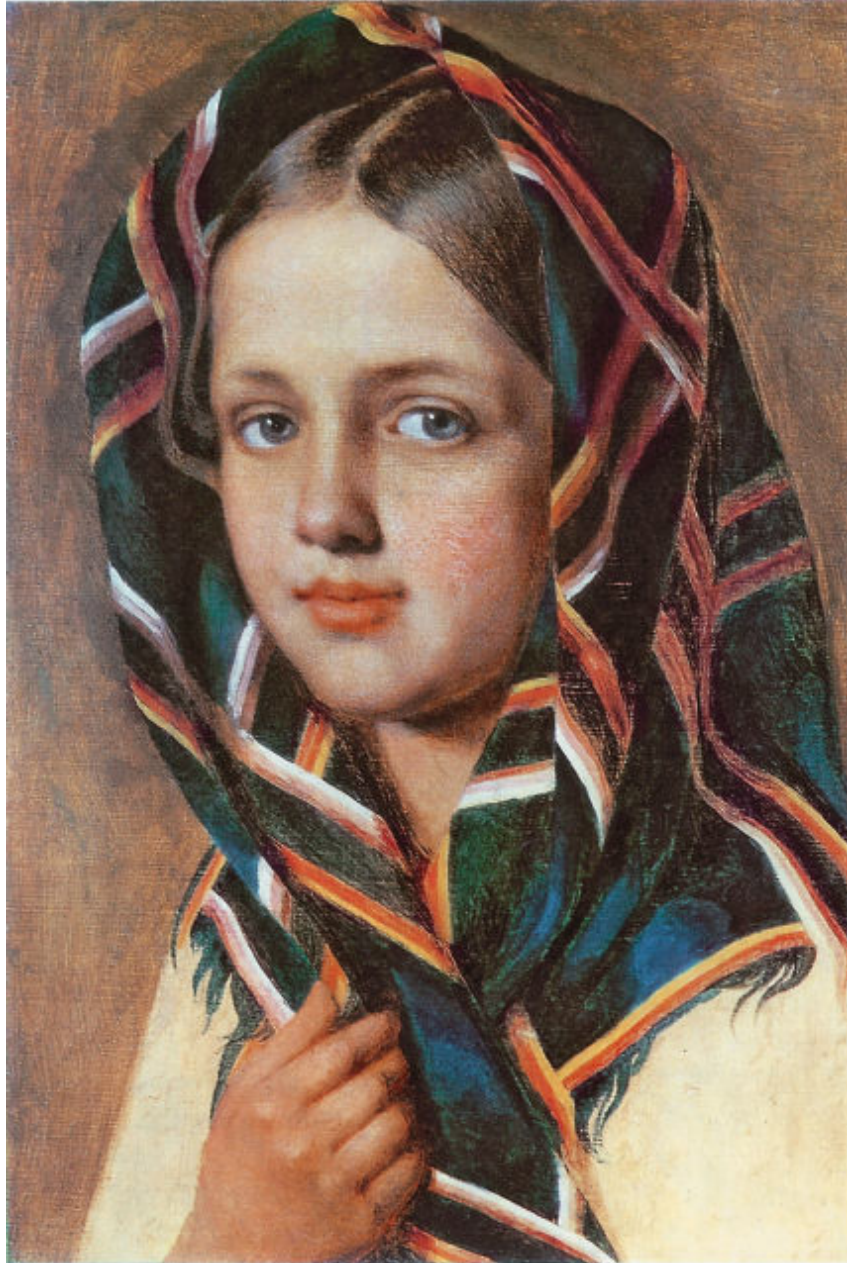
просветленностью в сочетании с русскими мотивами отвечала вкусам императора Александра I.



АЛЕКСЕЙ ВЕНЕЦИАНОВ. На жатве. Лето. Середина 1820-х.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Данная картина была задумана Венециановым как парная к работе «На пашне. Весна» и входила в своеобразный цикл о временах года. Мир крестьянской жизни здесь лишен прозаических тягот сельского

труда. Это идиллия, увиденная художником из окон «романтической» дворянской усадьбы. Но в основе этой идиллии – умная и честная мысль художника о красоте и возвышенном значении повседневных крестьянских забот, об особой прелести русской природы. «Кому в целой русской живописи удалось передать такое истинно летнее настроение, как то, которое вложено в его картину „Лето“, где за несколько угловато посаженной бабой, с чуть выправленным профилем, расстилается чисто русская, уже вовсе не выправленная природа: далекая, желтая нива, зреющая в раскаленном, насыщенном солнцем воздухе!» – восклицал А. Бенуа.



АЛЕКСЕЙ ВЕНЕЦИАНОВ. Девушка в платке. Конец 1820-х.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Юная красавица-крестьянка написана Венециановым с необыкновенной теплотой и задушевностью. Она устремила на зрителя живой взгляд больших глаз, на пухлых губах играет легкая улыбка. Синяя полосатая косынка и темные, блестящие, гладко зачесанные волосы оттеняют нежность ее девичьего лица. Пространство картины наполнено мягким светом, колорит строится

на благородном сочетании нежно-зеленого, синего и светло-бежевого тонов.



АЛЕКСЕЙ ВЕНЕЦИАНОВ. Жнецы. Конец 1820-х.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В этой картине мы видим крестьянского мальчика Захарку, героя нескольких полотен Венецианова, и его мать Анну Степанову. Раскрасневшийся от напряженной работы и полуденного зноя

мальчуган прислонился к плечу матери, заворожено смотря на ярких бабочек, присевших на ее руку. Густым, полнозвучным цветом лепится форма. Плавные, круглящиеся линии наполняют композицию равновесием и покоем. Непритязательный бытовой сюжет из жизни крестьян Венецианов превращает в поэтическое повествование о завораживающей красоте мира и радости единения с природой.



АЛЕКСЕЙ ВЕНЕЦИАНОВ. Крестьянка с васильками. 1830-е.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Молодая крестьянка лишена романтической приподнятости, ее образ прост и наполнен тихой, задушевной поэзией. Погрузившись в свои мысли, она грустно и отрешенно перебирает ярко-синие васильки. Колорит картины построен на тонких созвучиях холодных дымчато-белых, серебристых, светло-охристых тонов, отражающих задумчиво-минорное настроение девушки.



ГРИГОРИЙ СОРОКА. Вид на усадьбу Спасское Тамбовской губернии. 1840-е. Областная картинная галерея, Тверь

Крепостной П. И. Милюкова, Григорий Сорока с перерывами учился у Венецианова в его имении Сафонково. Художник А. Мокрицкий, писал, что Венецианов наставлял своих учеников: «Все эти предметы, которых материальное различие должен осязательно чувствовать и передать живописец... Для этого... нужна

необыкновенная зоркость глаза, сосредоточенность внимания, анализ, полное доверие к натуре и постоянное преследование ее изменений при различной степени и положении света; нужна ясность понимания и любовь к делу».

Сорока талантливо воплотил в жизнь заветы наставника. Он превосходно решает сложные живописные задачи, наполняя пейзаж классическим покоем и светлой задушевностью. Вслед за Венециановым он открывает красоту в негромких мотивах родной природы.



ГРИГОРИЙ СОРОКА. Рыбаки. Вид в усадьбе Спасское Тамбовской губернии. 1840-е. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Спокойная водная гладь Молдинского озера царствует в картине, определяя ее идиллически-светлое настроение. Во всем ощущается неспешность и тишина: на берегу мальчик удит рыбу, его товарищ тихо скользит в лодке вдоль берега. Строения усадьбы на противоположном берегу утопают в величавых зарослях «вечно прекрасной» природы.

Передача особой поэтической красоты русской природы и настроение удивительного, наполненного благодатью просветленного покоя роднят этот пейзаж с лучшими работами А. Венецианова.



ГРИГОРИЙ СОРОКА. Рыбаки. Вид в усадьбе Спасское Тамбовской губернии. Фрагмент



КАПИТОН ЗЕЛЕНЦОВ. В комнатах. Конец 1820-х.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В конце 20-х годов XIX века среди художников стал популярен жанр интерьера, в котором отразился интерес заказчиков из дворянского общества к «поэзии домашней жизни». Картина Зеленцова по духу близка к лучшим произведениям его наставника А. Венецианова. Перед зрителем разворачивается анфилада трех просторных, со вкусом убранных комнат, залитых светом. На стенах картины и медальоны Ф. Толстого, в углу у окна статуя Венеры, вдоль стен расставлена изящная мебель красного дерева. Комнаты «оживляют» двое молодых людей, дрессирующих собаку. При взгляде на этот интерьер охватывает чувство ясного покоя и светлой гармонии, которое отвечало представлениям об идеале частной жизни.



ФЕДОР СЛАВЯНСКИЙ. Кабинет А. Г. Венецианова. 1839–1840. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Славянский продолжил линию своего учителя А. Венецианова и в портретной живописи, и в интерьерном жанре. Светлым, гармоническим настроением проникнут его лучший интерьер, изображающий комнаты в доме наставника. Превосходно написанная анфилада комнат напоминает о блестящих успехах в области изучения перспективы. В глубине комнаты, в мягком рассеянном свете, на диване прилег юноша – возможно, сам художник или кто-то из учеников хозяина дома. Все в этом пространстве напоминает о служении искусству и художественных интересах: копии с античных статуй, манекен крестьянской девушки в кокошнике у окна, словно оживший от ярких солнечных лучей, картины на стенах, выполненная в «античном» стиле облицовка печи.



ЕВГРАФ КРЕНДОВСКИЙ. Площадь провинциального города.
Между 1830 и 1840. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В этом пейзаже, вероятно, изображена Александровская площадь в Полтаве, в окрестностях которой в те годы жил художник. Крендовский хорошо усвоил уроки своего учителя А. Венецианова: композиция пейзажа выстроена с учетом всех требований перспективы; люди на площади, занятые повседневными делами, включены в пейзаж. Как и Венецианов, Крендовский избегает ярких портретных и социальных характеристик людей. Для него важно показать поэтическую сторону жизни, внести стройность, упорядоченность и вместе с тем уютность и жанровую увлекательность в видовую панораму площади обычного провинциального города.



ИВАН ХРУЦКИЙ. В комнате (Мальчики, рассматривающие альбом с картинками). 1854. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Жанр интерьера в творчестве Хруцкого появился после покупки в 1844 году имения Захарничи в Полоцком уезде, где художник по собственному проекту построил дом. В картине мальчики, вероятно, дети Хруцкого, изображены в уютном, светлом пространстве детской. Стены комнаты украшены копиями с западноевропейских пейзажей,

которые художник мог видеть в Эрмитаже во время обучения в Академии художеств. Уютная камерность в передаче частного жилья сочетается с классической ясностью построения пространства картины.



ИВАН ХРУЦКИЙ. Цветы и плоды. 1839. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Во время обучения в Академии художеств Хруцкий копировал в Эрмитаже произведения европейских мастеров XVII–XVIII веков, в том числе и фламандские и голландские натюрморты. Продолжая традицию голландских живописцев, Хруцкий наполняет картину ощущением недавнего присутствия человека: лимон нарезан, в стакан налита вода, сочный персик разломлен пополам... Но в отличие от голландцев натура здесь не содержит символического смысла, она включена в бытовой контекст современной жизни. Современников восхищали в натюрмортах Хруцкого классическая ясность и гармония

композиции, тонкая и тщательная выписанность фактуры вещей – вплоть до иллюзорной «обманки».



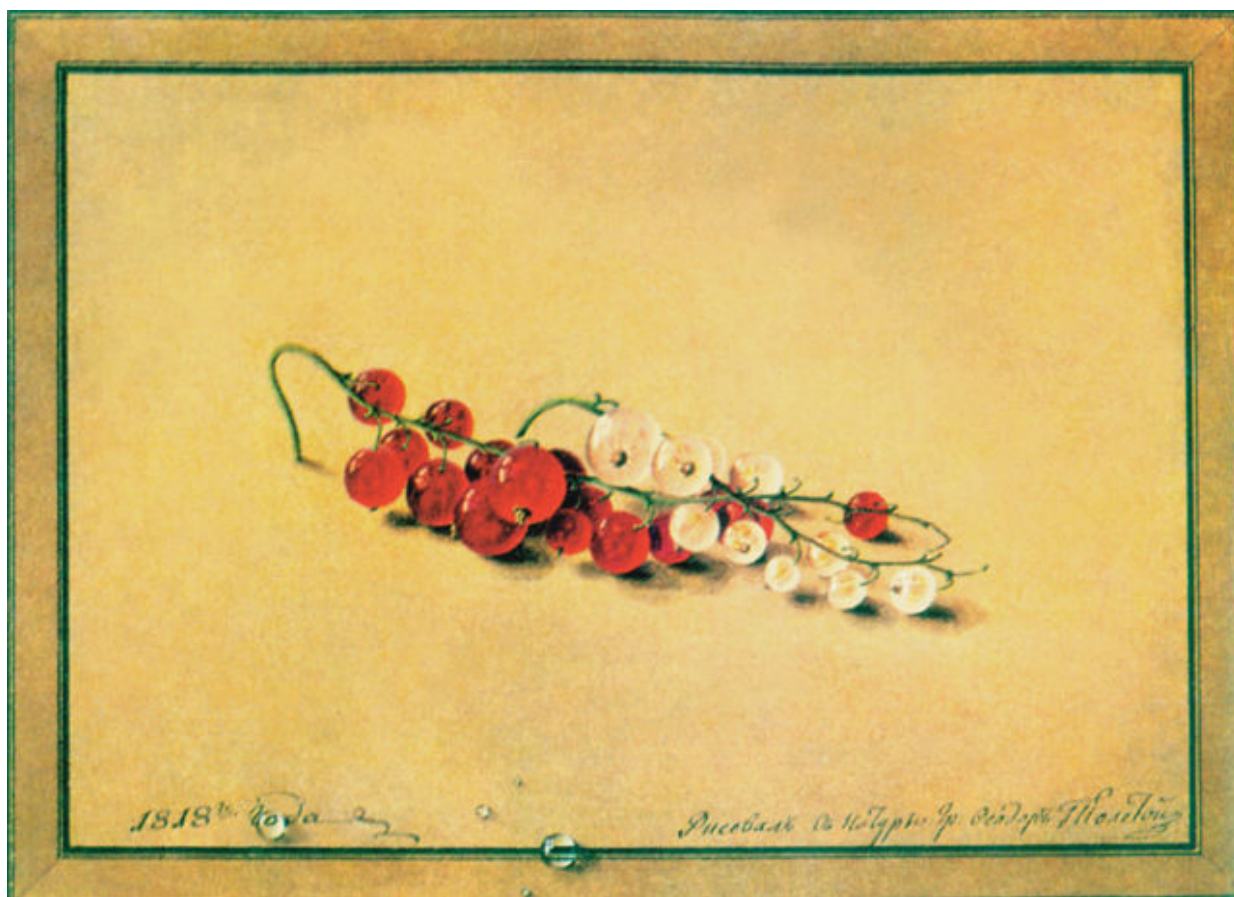
ИВАН ХРУЦКИЙ. Натюрморт со свечой. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

Традиционные предметы голландских «завтраков» с «приветливо» нарезанной кожицей лимона, недопитой водой в стакане, оставленными столовыми приборами и свисающей, словно второпях оставленной гроздью винограда художник повторял в натюрмортах много раз. В центре таких композиций часто возвышается серебристый фаянсовый кувшин. Такие кувшины изготавливали в 1-й половине XIX века на петербургской фабрике С. Поскочина, они были распространены в быту горожан. Среди цветов и плодов в этом натюрморте появляется бинокль – символ посредничества между реальным миром и «изображенным» живописцем миром вещей.



ИВАН ХРУЦКИЙ. Натюрморт с грибами. 1842. Музей русского искусства, Киев

В натюрмортах Хруцкого живет ощущение драгоценности неспешной усадебной жизни, связанной с годовым циклом природы, наполненной повседневными заботами: сбором урожая, подготовкой трапезы, походами в лес за грибами... Художник был непревзойденным мастером в передаче «ощутимых» физических свойств предметов. Грибы на натюрморте не просто узнаваемы, они «воспеты» художником как перл творения природы, изображены «вкусно» и одновременно классически совершенно.



ФЕДОР ТОЛСТОЙ. Ягоды красной и белой смородины. 1818.
Акварель. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Толстой писал: «Каким рисунком выскажу я эту чистую радость, это светлое удовольствие, которыми наполняется моя душа и сердце в минуты, когда, отбросив все заботы, беспечно люблюсь я прелестью природы...» Одна из самых пленительных работ художника, натюрморт-«обманка» «Ягоды красной и белой смородины», имела особый успех у современников. По воспоминаниям дочери Толстого, «целая семья питалась одной смородиной». Замираешь от восторга перед умением художника увидеть и передать на холсте прелесть изящных переплетений тонких веточек, сочных, спелых ягод — хранителей живительной влаги земли. Ветки смородины словно парят в бесконечном пространстве мироздания, воспринимаются как гимн красоте и гармонии вселенной.



ФЕДОР ТОЛСТОЙ. Букет цветов, бабочка и птичка. 1820.
Коричневая бумага, акварель, белила. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Толстой рассказывал, что первые рисунки цветов он сделал по просьбе императрицы Елизаветы Алексеевны, которая стала его постоянной заказчицей. Художник сам готовил особые водорастворимые краски из истолченных минералов, и спустя два столетия они по-прежнему сияют первозданной яркостью. Были

у Толстого и специальные художественные приемы (он упоминает об этом в своих мемуарах) – иначе не объяснишь «нерукотворность» перламутровых переливов оперения бабочки, иллюзорно выполненное нежно-шелковистое оперение птицы в его натюрмортах. В тщательной прорисовке тончайшей кистью изящных изгибов цветочных лепестков, в иллюзорной передаче воды в стеклянной вазе художник не забывает о классической стройности композиции, об «античном» совершенстве формы, об очищенности рисунка от всего случайного, второстепенного.



ФЕДОР ТОЛСТОЙ. Семейный портрет. 1830. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Толстой очень хорошо ощущал красоту интерьера и мира вещей, передавая ее в своих работах с истинно эллинской грацией и ритмом. По своей интимной прелести «Семейный портрет» Толстого напоминает лучшие работы Венецианова.



АЛЕКСАНДР ВАРНЕК. Портрет президента Академии художеств А. Н. Оленина.

Не ранее 1824. Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств, Санкт-Петербург

Алексей Николаевич Оленин (1763–1843) – государственный деятель, историк, археолог, художник, автор работ по искусству и литературе, президент Академии художеств оставил о себе добрую

память у современников. Варнек был преподавателем Академии по классу миниатюрной живописи и хорошо знал Оленина. Поэт К. Батюшков в статье «Прогулка в Академию художеств» рассказывает, какое сильное впечатление производил этот портрет на людей, близко знавших Оленина. Сходство было признано необыкновенно точным, и это «рождало в душе множество прекрасных воспоминаний».



СЕРГЕЙ ЗАРЯНКО. Портрет княгини М. В. Воронцовой. 1851.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

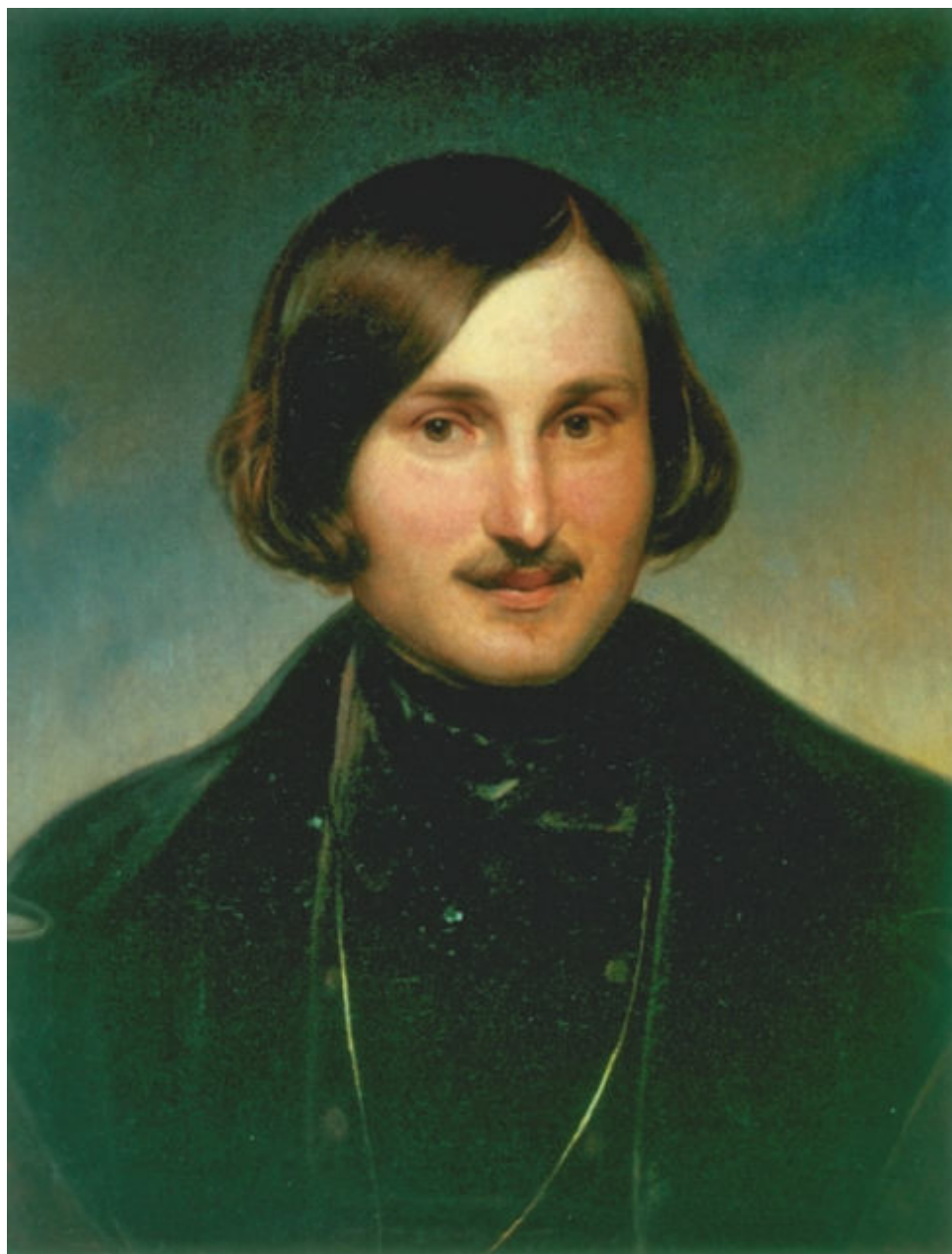
Портрет, вероятно, создавался в Петербурге в период помолвки Марии Васильевны Столыпина (1819–1895) с князем С. М. Воронцовым. Работа отвечает всем принятым канонам салонного искусства. Перед нами холодновато-лощенный образ великосветской дамы в роскошном платье с непроницаемо-любезной маской на лице. Модель «соблюдает дистанцию» и с изображающим ее художником, и со зрителем. Зарянко был мастером передачи фактуры: его одинаково занимает и лицо портретируемой, и каждый завиток вышивки на прозрачном кружеве, и блики на серебристом шелке платья, и мягкость красной бархатной накидки, подбитой мехом.



СЕРГЕЙ ЗАРЯНКО. Портрет Ф. И. Прянишникова. 1844.
*Государственное музейное объединение «Художественная культура
Русского Севера», Архангельск*

Один из учеников А. Венецианова, Зарянко получил признание как мастер «салонных» портретов, которые неизменно пользовались успехом у заказчиков. Для этой работы ему позировал Федор Иванович Прянишников (1793–1867) – член Государственного Совета, собиратель картин русских художников, основатель одной из первых

художественных частных галерей в Москве, которая получила название «Прянишниковской». Портрет строг, официален. Художник словно раскрашивает форму, придавая ей скульптурный объем, создавая иллюзию «ожившей фотографии».



ФЕДОР МОЛЛЕР. Портрет Н. В. Гоголя. Начало 1840-х.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Жившие в Риме русские живописцы – пенсионеры Академии художеств иногда собирались на квартире у Гоголя, где, по воспоминаниям гравера Ф. Йордана, пили чай, вели философические беседы, «внимали каждому слову Гоголя». На первом варианте портрета, написанном для матери писателя, М. И. Гоголь-Яновской, и утерянном во время войны, Гоголь был изображен в домашнем халате. Увидев опубликованный в журнале «Москвитянин» портрет, он разразился гневным письмом: «Почему меня в таком виде, в халате, я не давал разрешения на публикацию». Возможно, это побудило Гоголя заказать Моллеру другой вариант портрета. На нем писатель одет в сюртук и бархатную жилетку, на шее эффектно переливается дорогая золотая цепочка – атрибут признания и материального благополучия. Лукавый взгляд круглого лица выражает легкую иронию.



АЛЕКСАНДР ИВАНОВ. Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора. 1824. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Сюжетом для первой академической картины художника стал отрывок из 24-й песни поэмы «Илиада». Царь Приам, отец троянского царевича Гектора, пришел в шатер убийцы своего сына, ахейского героя Ахиллеса, с просьбой отдать тело сына для погребения. Иванов впервые в русской исторической живописи драматургически разрабатывает античный литературный сюжет. Мы видим поединок двух волей: мудрого, подавленного горем старца Приама, полного решимости исполнить свой отцовский долг, и гордого, вспыльчивого Ахилла, погруженного в тяжелое раздумье. Повисла пауза, но читатель «Илиады» знает, чем завершится поединок: в финале великой поэмы мрак враждебности рассеется: Ахиллес неожиданно явит сострадание и отдаст Приаму тело его сына.



АЛЕКСАНДР ИВАНОВ. Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением. 1831–1834. Неоконченная

картина. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Картина выполнена в первые годы пребывания Иванова в Италии, под впечатлением от изучения античных статуй и рельефов. Бог солнечного света Аполлон, олицетворяющий собой зрелое мужское совершенство и физическую гармонию, словно прислушивается к «божественной музыке сфер», разлитой в природе. Рядом с ним Кипарис, воплощение поры юношества, задумчиво внимает своему учителю. Присевший на корточки мальчик Гиацинт, наигрывающий нежную мелодию на дудочке, напоминает о счастливой поре детства. Мягкость контуров, светлый колорит, построенный на сочетании золотистого, красного и белого цветов, создают в картине пленительное ощущение неги. Это тот самый наполненный счастливой гармонией золотой век, о котором всегда грезил человек.



АЛЕКСАНДР ИВАНОВ. Явление Христа Марии Магдалине после Воскресения. 1835. Государственный Русский музей, Санкт-

Петербург

Эта большая картина, написанная в Риме, была отправлена Ивановым в Петербург в качестве отчета о пенсионерской поездке. В столице она имела огромный успех. Библейскую сцену о явлении Марии Магдалине Христа после Воскресения художник наполняет эпическим содержанием. Фигуры Христа и Магдалины представлены в полный рост, их величавая пластика напоминает античную скульптуру. Прообразом для фигуры Христа стал «Аполлон Бельведерский», для Марии Магдалины – известная античная статуя коленопреклоненной Ниобеи. Художник соединяет академические нормы классического рисунка и колорита с эмоциональной правдой жизни: известно, как он заставлял натурщицу растирать перед глазами лук, чтобы написать ее покрасневшие глаза.



АЛЕКСАНДР ИВАНОВ. Явление Христа народу. 1837–1857.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Главная идея грандиозного исторического полотна Иванова состоит в том, чтобы напомнить людям о событии, которое изменило историю человечества, – пришествии Христа в мир людей. Художник соединяет два эпизода из Евангелия от Иоанна: проповедь Иоанна Крестителя перед собравшимися с разных концов Иудеи людьми, крещение их в водах Иордана и первое явление Христа людям. В центре картины – величественная фигура Иоанна Крестителя, призывающего народ к покаянию и указывающего на явившегося Спасителя. Слева от него группа будущих учеников Христа, апостолов, оживленно обсуждающих происходящее чудо. В центре сидят на земле еще не определившиеся в выборе веры, но они внимательно вглядываются в явившегося Христа. Спускающиеся с холма справа люди – это фарисеи и саддукеи, они не приняли Христа – посланника Бога. У них хмурые, недоверчивые лица, почти все они повернуты спиной к Спасителю. Событие происходит на фоне величественного «планетарного» пейзажа под огромным вековым оливковым деревом.



АЛЕКСАНДР ИВАНОВ. Ветка. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

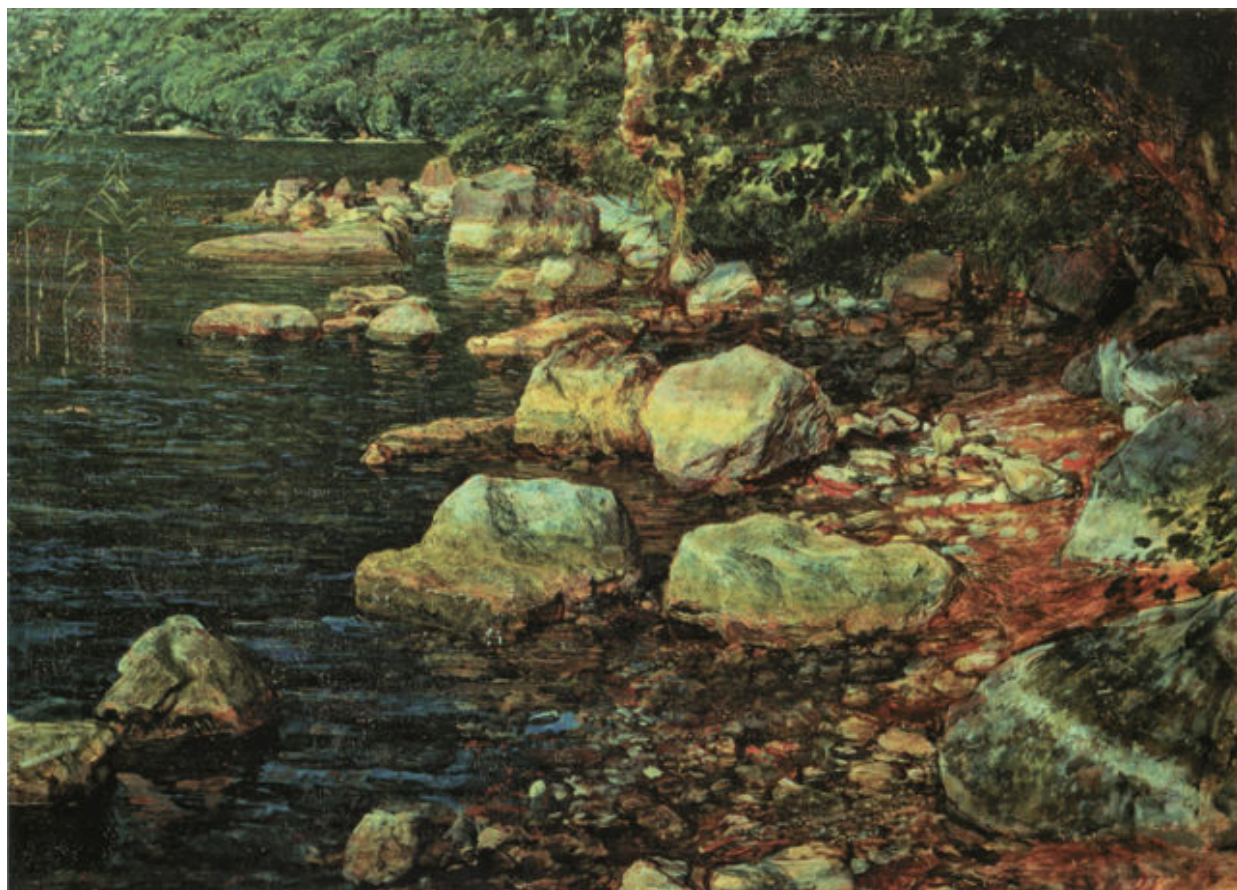
«Ветка» – один из лучших этюдов Иванова, написанных во время поисков пейзажа для картины «Явление Христа народу». На фоне ослепительной лазури итальянского неба одинокая ветка оливы склонилась над бескрайней сиренево-голубой долиной. Она воспринимается как гимн гармонии мироздания, сотворенного Творцом.



АЛЕКСАНДР ИВАНОВ. Оливковое дерево. Долина Ариччи.
1842. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Собирая материал для «Явления Христа народу», Иванов стремился в Палестину, где происходили библейские события, но так и не смог попасть. Пейзажные мотивы, напоминающие палестинские, он искал в окрестностях Рима. В прекрасной долине недалеко от древнего города Ариччи был написан этот пейзаж. Оливковое дерево, воспетое еще в античных мифах, живет очень долго – несколько

сот лет. В пейзаже Иванова оно предстает как хранитель памяти об историческом времени. Его корявые, изогнутые, но по-прежнему наполненные животворными соками земли ветви тянутся к солнцу на фоне сияющей в солнечных лучах долины.



АЛЕКСАНДР ИВАНОВ. Вода и камни под Палаццуоло, близ Флоренции. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*



**АЛЕКСАНДР ИВАНОВ. Вода и камни под Палаццуоло, близ
Флоренции. Фрагмент**



АЛЕКСАНДР ИВАНОВ. Неаполитанский залив у Кастелламаре. 1846. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В многочисленных этюдах к «Явлению Христа народу» часто встречающийся мотив камней и струящейся меж ними воды предстает как символ бесконечного течения времени среди вечной природы. Иванов одним из первых среди пейзажистов открыл для искусства «правду» колорита, осмелившись на цветные рефлексy, например, сиреневые отблески на охристом прибрежном песке и на поверхности изумрудно-синей воды.



АЛЕКСАНДР ИВАНОВ. Аппиева дорога при закате солнца.
1845. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Один из лучших пейзажей художника изображает древнюю римскую дорогу Via Appia. Время словно остановилось над выжженной солнцем равниной. Под вечным, окрасившимся лимонно-желтым закатом небом устремленная в сиренево-голубую даль дорога — заброшенная, «охраняемая» лишь древними камнями, остатками античных гробниц и руинами зданий — будто погрузилась в воспоминания о маршировавших по ней римских легионах, об изнуренных рабах, понукаемых погонщиками...



АЛЕКСАНДР ИВАНОВ. Нагой мальчик. 1840–1850-е.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В многочисленных этюдах отдыхающих после купания обнаженных мальчиков вновь поражают живописные открытия Иванова, опередившие свое время. «Какой смелостью и силой обладал этот скромнейший человек, чтобы перейти вдруг от подмалевков “теливвердой” и “сиеной“, всяких засушивающих творчество школьных рецептов прямо к ярко-голубым теням на человеческом теле, к серой, тусклой зелени на солнце, к оранжевым и зеленым рефлексам на лицах...» – восхищался А. Бенуа.



АЛЕКСАНДР ИВАНОВ. Хожение по водам. (Христос спасает начавшего тонуть Петра). Из цикла «Библейские эскизы». Бумага, акварель, белила. Конец 1840-х – начало 1850-х. Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Хожение по водам» – одно из лучших, не имеющих аналогов в мировом изобразительном искусстве изображений мифа. Коричневая бумага задает общий тон пространству, где в единой мятежной стихии сливаются морские волны и тревожно-пасмурное, предгрозовое небо. Рассекая волны, навстречу ветру по воде движется Христос. Он протягивает руку тонущему апостолу Петру, фигура которого почти растворилась в пучине вод. Облик Христа соединяет в себе земное и небесное: его одежды обозначены цветом, но контур фигуры сияет светоносными белильными мазками. Он напоминает фантом – сгусток космической энергии, творящей чудеса.



ПАВЕЛ ФЕДОТОВ. «Свежий кавалер». Утро чиновника, получившего первый крестик. 1846. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Перед нами пародия на героические сцены в античном духе, популярные в академической исторической картине. Чиновник в позе римского оратора поддерживает заношенный халат на манер античной тоги, папилютки на его голове уподоблены лавровому венку. Беременная кухарка демонстрирует ему рваный сапог, тот в ответ

указывает на первый чиновничий крестик: не ему, кавалеру ордена, заниматься такими мелочами. Превосходно написаны «свидетели» ночного пира, натюрморты: остатки еды на столе, опрокинутая винная бутылка на полу, гитара с порванной струной... Федотов наполняет картину забавными юмористическими деталями, делающими повествование более «острым» и увлекательным. Чего стоит, например, едва заметная фигура спящего под столом сотоварища, как смело расцветка резиновых подтяжек на стуле уподоблена узору орденской ленты крестика чиновника!



ПАВЕЛ ФЕДОТОВ. Разборчивая невеста. 1847.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Сюжет взят из финала одноименной басни И. Крылова:

«Чтоб в одиночестве не кончить веку, / Красавица, пока совсем не отцвела, / За первого, кто к ней присватался, пошла: / И рада, рада уж была, / Что вышла за калеку».

Федотов не обличает своих героев, он лишь добродушно подтрунивает над ними — персонажи его картины комичные, но не отталкивающие. Мордочка собачки у ног жениха забавно напоминает подобострастное, преданное выражение его лица. Слева, в соседней комнате, скрываясь за тяжелой портьерой, подслушивают родители невесты. Роскошный интерьер гостиной написан с большим мастерством, в брюлловских золотисто-красных тонах. Живопись Федотова напоминает работу миниатюриста, ее яркие и чистые цвета выражают упоение художника красотой предметного мира.



ПАВЕЛ ФЕДОТОВ. Завтрак аристократа. 1849–1850.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

На картине «Завтрак аристократа» (первоначальное авторское название «Не впору гость») разорившийся аристократ, застигнутый врасплох неожиданными визитерами, быстро прячет следы своей бедности, прикрывая книгой кусок черного хлеба на столе. Возможно, источником для сюжета послужил фельетон в журнале «Современник» (1848), обличающий франтов, готовых голодать, но жить роскошно

напоказ. И правда, кабинет героя полотнона наполнен вещами, рассказывающими о его любви к изящному, – под столом большая корзина для бумаг в форме античной вазы, мебель выполнена из дорогой карельской березы. По последней моде одет и сам хозяин: на нем домашняя одежда в «восточном стиле».



ПАВЕЛ ФЕДОТОВ. Сватовство майора. 1848. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Обнищавший офицер, желая поправить свои финансовые дела, пришел свататься к богатой купеческой дочке. Картина строится как театральная мизансцена с последовательно развивающимся действием. Справа, в освещенном дверном проеме мы видим молодцевато подкручивающего усы жениха, которого встречает сваха. Рядом с ней отец невесты, типичный московский купец, по случаю нарядившийся в непривычный парадный сюртук. В центре композиции

мать невесты ловит «за хвост» жеманно убегаящую дочку. Слева, у стола, на котором рядом с церковной просфорой сидит большой черный таракан, перешептываются прислуга и приживалка. «Одно пахнет деревней, а другое – харчевней», – подсмеивался Федотов в своих стихах над героями этой картины. Мир, по его мнению, прекрасен, бо́льшая часть человеческих слабостей невинна, над ними можно смеяться, способствуя исправлению нравов.



ПАВЕЛ ФЕДОТОВ. Вдовушка. 1851–1852. Вариант с лиловыми обоями. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Поводом для написания картины стала трагическая судьба младшей сестры художника Любви Вишневской, оставшейся вдовой без средств к существованию. Мертвенно-бледная, готовящаяся стать матерью женщина оказывается один на один со своим горем. За ее спиной портрет умершего мужа, которому Федотов придал автопортретные черты. Художник прибегает к подробному описанию интерьера, который объясняет и подчеркивает состояние героини: сургучные печати, небрежно задвинутый ящик комода говорят о том, что ее имущество описано за долги. Одинокaя свеча, мерцающая в глубине, уподоблена «догорающей» жизни героини.



ПАВЕЛ ФЕДОТОВ. «Анкор, еще анкор!». 1851–1852. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В тесной, тускло освещенной комнате молодой офицер, пытаясь скрасить свое одиночество и убийственную скуку, забавляется с пуделем, заставляя его совершать бесконечные прыжки («анкор» в переводе с французского означает «еще»). В темном углу комнаты в плотном табачном дыму едва видна фигура денщика, раскуривающего трубку. Одинокая свеча на столе отбрасывает тревожные отблески на бесприютное жилье. В этой картине исчезает характерное для других работ Федотова любование предметным миром, цвет утрачивает свою определенность, преобладают глухие коричневатые и алые оттенки, которые передают настроение тягостного, безысходного существования.

Эта картина стала одной из последних в творчестве художника. В ноябре 1852 года он умер в больнице для умалишенных.



ПАВЕЛ ФЕДОТОВ. Портрет Н. П. Жданович за фортепьяно.
1849. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Портрет сестры полкового товарища Федотова, 13-летней Надежды Жданович, — одно из лучших портретных произведений художника. Девушка подчеркнуто серьезна, сдержанна, полна достоинства. Плавный изгиб ее тела повторяется в очертаниях спинки стула, а линии изящных тонких рук, мягко касающихся клавишей, — в текучих складках ее платья. Как всегда у Федотова восхищают

живописные достоинства этой почти миниатюрной работы: дивное сияние холодных красок, наполненность интерьера светом и воздухом.

Живопись второй половины XIX века



* * *

Во второй половине XIX века русское изобразительное искусство оказалось во власти общественно-политических идей. Ни в одной

европейской стране не было столь долгого бытования в живописи критического реализма – исторической модификации реалистического направления, в котором художники ставили задачу не просто изобразить жизнь «в форме самой жизни», но и показать самые неприглядные стороны действительности. Реформа по отмене крепостного права 1861 года очень сильно запоздала: в стране резко обозначилась пропасть между властью имущими, немногочисленным дворянством и большинством населения – крестьянами. Государственные реформы, проведенные Александром II, не принесли существенного облегчения народу. На арену исторической, и особенно художественной жизни России вышла разночинная интеллигенция, обостренно ощущавшая ответственность за «униженных и оскорбленных». Метод критического реализма – это своеобразный вариант «народнического движения» в живописи, когда в искусстве видят оружие для переустройства жизни.

На художников демократического направления огромное воздействие оказали идеи, высказанные в 1855 году Н. Чернышевским в его диссертации «Об эстетических отношениях искусства к действительности». «Прекрасное есть жизнь», – утверждал Чернышевский, а «величайшая красота встречается только в мире реальном». Искусство, по Чернышевскому, должно было выполнять идеологическую роль: объяснять явления жизни и выносить им приговор. Идеологом этих эстетических идей стал знаменитый критик В. Стасов.

Одним из первых на путь критического реализма вступил Василий Григорьевич Перов (1834–1882). В своих произведениях он рисует образ беспросветной жизни, где попорчены все святыни («Сельский крестный ход на Пасхе»), а в лучших работах приходит к выразительному обобщению и охвату драмы русской жизни вообще («Утопленница», «Последний кабак у заставы»). Характерно, что в зрелых работах этого мастера исчезает лучезарное свечение красок (как у его предшественника П. Федотова), преобладает серо-коричневая гамма, как нельзя более точно отражающая тягостное настроение уныния и тоски.

В 1863 году в петербургской Академии художеств произошел «бунт 14-ти»: четырнадцать лучших выпускников потребовали право свободного выбора темы дипломной работы. Академия была

императорским учебным заведением, где все подчинялось жесткому порядку принуждения, поэтому художники получили отказ. В ответ они вышли из состава Академии, образовали творческую Артель, которая в 1870 году переросла в новое объединение – Товарищество передвижных художественных выставок. В это объединение входили почти все знаменитые мастера второй половины XIX века, исключений было немного (например, В. Верещагин). Передвижники организовывали выставки своих картин в разных городах страны, в том числе и в глубокой провинции. В их произведениях люди должны были узнавать себя со всеми своими радостями и горестями, а понимание картины должно было быть доступным непросвещенному обывателю и даже крестьянину.

Действие большинства жанровых и исторических картин передвижников разворачивается словно на театральной сцене, но «спектакль» разыгрывается по законам реалистического театра «настроения», а не условной драмы эпохи классицизма. Акцент делается на повествовательность сюжета, на литературный рассказ, на яркие типы-характеры. Формальную сторону живописи – тонкую стилизацию, изысканный колорит, артистичный мазок – большинство художников считало второстепенной, а значит не заслуживающей пристального внимания и разработки. Конечно, были исключения из этого правила в лице таких ярких мастеров, как А. Саврасов, И. Репин, В. Суриков, И. Левитан и др.

Для становления русской школы живописи второй половины XIX века огромную роль сыграл Павел Михайлович Третьяков (1832–1898) – коллекционер, создатель картинной галереи русского искусства, которую он подарил Москве в 1892 году.

Во второй половине XIX века ясно обозначились различия между двумя школами живописи – московской и петербургской. В Петербурге «правила» Академия художеств, в которой несмотря на снятие запрета на бытовые и остросовременные сюжеты редко можно было встретить интимно-глубокое проникновение в национальные русские основы жизни. Характерным примером петербургской школы может служить творчество Архипа Ивановича Куинджи (1842 (?) – 1910), которого называли «кудесником света» в русской живописи. В своих необыкновенно эффектных пейзажах он, словно птица, «взлетает» над землей, охватывая взором ее величественные просторы, заставляет

«вспыхивать» лучи закатного солнца или сверкать яркую луну, отраженную в водах Днепра («Лунная ночь на Днепре»).

Эпическим величием могучих северных лесов веет от пейзажей Ивана Ивановича Шишкина (1832–1898). Он был представителем так называемого «видового» пейзажа, главное в котором – портрет местности с тщательной «исследовательской» прорисовкой каждой детали.

В Петербурге жил и работал идейный вдохновитель и руководитель Товарищества передвижных художественных выставок Иван Николаевич Крамской (1837–1887) – портретист, педагог, проницательный художественный критик. После отмены крепостного права происходит смена героя портретов: если раньше это были представители дворянского сословия – «лучшие люди» страны, то теперь в портретах «царит» творческая интеллигенция – «властители дум» целого поколения людей. В портретах Л. Толстого, Н. Некрасова и других деятелей культуры Крамской подчеркивает не личное своеобразие портретируемых, а их социальную роль, гражданское служение интересам народа.

С заказов императорского двора начиналось творчество знаменитого мариниста Ивана Константиновича Айвазовского (1817–1900) – наследника романтической эпохи. Айвазовский большую часть жизни прожил на родине, в Феодосии, наблюдал море, работал в мастерской по памяти, играя, как лицедей, разнообразными эффектами морской стихии («Черное море», «Радуга» и др.).

В Петербурге работали почти все представители академического направления, которые в значительной степени придерживались в живописи старых правил и норм: рано умерший Константин Дмитриевич Флавицкий (1830–1866), автор «Княжны Таракановой»; талантливый Генрих Ипполитович Семирадский (1843–1902), который блеском и яркостью красок «оживил» умирающий академизм («Светочи христианства (Факелы Нерона)» и др.); артистичный, блистательный живописец Константин Егорович Маковский (1839–1915), отразивший «солнечное», жизнерадостное начало в жизни («В мастерской художника» и др.).

В 1843 году в Москве было создано Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), в котором в отличие от Академии художеств царяла более свободная атмосфера,

допускалось больше вольности в выборе сюжетов и использовании живописных традиций разных направлений. Преподаватель МУЖВЗ Алексей Кондратьевич Саврасов (1830–1897) стал первооткрывателем русского лирического «пейзажа настроения», в котором выразилась вся прелесть негромкой природы русской равнины («Грачи прилетели», «Проселок»).

В конце 70-х годов XIX века многие выпускники Академии переезжают жить и работать в Москву – хранительницу русской старины, особого русского духа. Сюда после заграничной пенсионерской поездки переезжает европейски образованный выпускник Академии Василий Дмитриевич Поленов (1844–1927). Его московские по духу картины «Московский дворик» и «Бабушкин сад» – шедевры лирического «пейзажа настроения», передающие чарующее обаяние, умиротворенность русской усадебной жизни.

Москва с ее неповторимой атмосферой русской старины вдохновляла Виктора Михайловича Васнецова (1848–1926), который утвердил в национальной живописи новый жанр картины на сюжет русских сказок, былин и исторических преданий. Многие известные работы Васнецова были задуманы или написаны в Абрамцеве, имении мецената С. И. Мамонтова в Подмосковье, недалеко от Хотькова. Именно там художник слушал комментарии филолога М. Прахова к «Слову о полку Игореве», после которых появилась картина «После побоища Игоря Святославича с половцами», на лугу встретил девочку, ставшую главной героиней картины «Аленушка», увидел поле, на котором ожидают врага герои его главной картины «Богатыри».

Выдающийся мастер Илья Ефимович Репин (1844–1930) работал в разных жанрах, с необыкновенной легкостью менял манеру живописи, откликался на самые животрепещущие темы современности. Его картины – вершина русского реализма, «энциклопедия» пореформенной России. В лучших из них он достигает «всеохватности» и глубины, свойственной романам Л. Толстого («»). Репин оставил нам множество портретов современников, физиономически-острых, динамичных, необычайно правдивых («Протодьякон», Портрет Н. И. Пирогова», «Портрет П. А. Стрепетовой» и др.).

В стороне от передвижнического реализма развивалось творчество Василия Васильевича Верещагина (1842–1904). Будучи офицером

(окончил Морской кадетский корпус в Петербурге), он лично участвовал в нескольких военных кампаниях второй половины XIX века. Верещагин поставил себе целью показать в искусстве неприглядную, страшную сторону войны. Его остро-реалистические, иллюзорно написанные картины стали драгоценными историческими документами, повествующими о завоевании Средней Азии и Туркестана («Победители» и др.), о событиях русско-турецкой войны 1877–1878 годов («Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой», «Панихида»).

Василия Ивановича Сурикова (1848–1916) еще при жизни называли «великим ясновидцем времен минувших». Его занимали не увлекательные бытовые подробности, а духовная атмосфера эпохи, сложные, драматические и противоречивые характеры героев ушедшего времени. В его лучших картинах Россия предстает в тот исторический момент, когда ломается привычный уклад жизни и на первый план выходят «невинные жертвы» исторических обстоятельств («Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова», «Меншиков в Березове»).

Творчество пейзажиста Исаака Ильича Левитана (1860–1900) заканчивает век XIX и открывает век XX. Левитан был ярким представителем московской школы, учеником А. Саврасова. В своих лирических пейзажах, написанных в разных уголках среднерусской равнины, он выразил «сокровенную суть» русской природы. «Левитан – истина, то, что именно нужно, то, что именно любишь, то, что дороже всего на свете», – писал А. Бенуа. Левитан был одним из немногих художников этого поколения, кто не боялся западного влияния, легко конкурировал с именитыми западноевропейскими мастерами на выставках. Используя лучшие достижения реалистической школы, он на пороге нового века обогатил ее смелыми живописными достижениями Западной Европы, используя приемы импрессионизма и модерна. Эти уроки в полной мере подхватят и продолжат художники следующего поколения – рубежа XIX–XX веков.



КОНСТАНТИН ФЛАВИЦКИЙ. Княжна Тараканова. 1863.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В основе сюжета картины лежит литературная легенда, вероятно, из книги писателя начала XIX века Д. Дмитриева «Авантюристка». В начале 1770-х годов некая дама объявлялась под разными именами при европейских дворах Германии, Англии, Франции и Италии, вела роскошную и расточительную жизнь, очаровывала мужчин, щедро ссужавших ее деньгами. Назвавшись княжной Владимирской, дочерью

императрицы Елизаветы Петровны и князя А. Разумовского, она при поддержке польского дворянства стала строить планы по восшествию на русский престол. А. Орлов, главнокомандующий русской военной эскадрой, по приказу Екатерины II доставил самозванку в Петербург, где она была заточена в одиночной камере Петропавловской крепости и умерла, по мнению историков, не во время наводнения 1777 года (как гласит литературная версия и сюжет картины), а от чахотки в 1775 году, так и не выдав тайну своего происхождения.

На полотне Флавицкого прекрасная княжна изображена как трагическая жертва исторических обстоятельств, в ужасе ожидающая смерть.



ВЯЧЕСЛАВ ШВАРЦ. Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче. 1868. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Сюжетом для этой картины могли послужить описания из трудов историка И. Забелина повседневной жизни русских царей. Мы видим, как по весенней распутице среди бескрайних заснеженных полей с «островками» деревень едет царская карета в окружении верховых. За ней в отдалении следует огромная свита – целый «поезд» из карет придворных, разделяющих длительное паломническое путешествие царицы. Искусствовед Б. Асафьев заметил, что в этой картине «история совершенно ощущается как внешнее движение, непременно так проходящее, живое, а при этом никакой модернизации!»



ВЯЧЕСЛАВ ШВАРЦ. Иван Грозный у тела убитого им сына.
1864. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В этой картине Шварц удивительным образом передал эффект трагической паузы, наполненной зловещей тишиной. Шварц в отличие от традиционной трактовки образа Ивана Грозного как жестокого самодержца-палача раскрывает внутреннюю драму этой деспотичной и одновременно трагической личности. Сгорбившись в кресле, царь

сжимает край простыни, на которой лежит умерший царевич. Брошены на пол ненужные четки, царь не вслушивается в монотонное чтение молитвенника, не видит пришедших проститься с царевичем людей. Он оцепенел от горя, подавлен гнетом содеянного. Предшественник В. Сурикова, Шварц был одним из первых исторических живописцев русского искусства, кто сумел проникновенно и точно изобразить дух прошедших эпох.



ИЛЛАРИОН ПРЯНИШНИКОВ. В 1812 году. 1874.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В период работы над первыми эскизами этой картины был опубликован роман Л. Толстого «Война и мир», под влиянием которого, несомненно, находился художник. Из глубины унылого серого пространства движется группа пленных, замерзших французов. Их конвоируют партизаны – простые крестьяне, вооруженные вилами и рогатинами. Картина, конечно, не отличается широкими обобщениями и эпичностью, свойственными гению Толстого, но сообщает зрителю занимательные подробности о легендарных событиях 1812 года.



ВАЛЕРИЙ ЯКОБИ. Шуты при дворе императрицы Анны Иоанновны. 1872. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Судя по сохранившейся переписке, Анна Иоанновна представляла собой классический тип барыни-помещицы. Ее любимым развлечением были игры и драки шутов и придворных, среди которых встречались и титулованные особы. Сам художник объяснял сюжет картины так: «Для увеселения императрицы, ее фаворита Бирона и придворных, собравшихся в спальне зимнего дворца, затеяли игры князя М. А. Голицын и Н. Ф. Волконский, граф А. М. Апраксин, шуты Педрило и Лакост. В стороне у клетки с попугаем стоит поэт В. К. Тредиаковский, ждущий очереди для прочтения новой оды». И хотя Якоби здесь не поднимается до высот исторического прозрения и передачи духовной атмосферы эпохи, картина интересна увлекательностью сюжета в духе забавного анекдота, который умело поддерживается подробными бытовыми деталями костюмов, обстановки и т. д.



ВАЛЕРИЙ ЯКОБИ. Привал арестантов. 1861. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В начале 1860-х годов, еще до знаменитого «бунта 14-ти», Академия художеств начала поощрять актуальные темы из русской действительности. На разбитой дороге под свинцовым небом с низкими дождевыми облаками полицейский с равнодушным спокойствием констатирует смерть умершего по пути на каторгу арестанта, чтобы, оставив его на дороге, быстрее двинуться дальше. Слева группа женщин и ребенок – вероятно, родственники арестанта, которые поделили с ним его горькую долю. Эффект беспросветности жизни усиливает еще одна деталь: под телегу пробрался один из заключенных, чтобы стащить с пальца умершего кольцо.

Эта картина на «злобу дня» пользовалась огромным успехом у современников, а сам художник в 1862 году получил за нее большую золотую медаль Академии художеств.



ВАСИЛИЙ ПЕРОВ. Сельский крестный ход на Пасхе. 1861.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Светлый праздник Пасхи в деревне омрачен беспробудным пьянством. На фоне тусклого пейзажа движется религиозная процессия крестьян. Пьяный священник с трудом сходит с крыльца, раздавив пасхальное яйцо. Дьячок уже упал на крыльце, уронив в грязь молитвенник. Пьяная женщина с безжизненным лицом несет оклад со стертым ликом Богородицы, старик рядом с ней, едва стоя на ногах, с трудом удерживает перевернутую икону Спаса. Шествие беспорядочной толпы словно трагически обрывается в пропасть.

Эту картину сочли антиклерикальной и запретили показывать публике. Однако Перов был глубоко верующим человеком. Он протестовал не против религии, а против пороков духовенства, которое своим безнравственным поведением отвращало людей от веры.



ВАСИЛИЙ ПЕРОВ. Чаепитие в Мытищах. 1862.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В Мытищах, славящихся источниками с чистой питьевой водой, традиционно останавливались отдохнуть путники, следующие на поклонение в Троице-Сергиеву лавру. Перов показывает сцену в придорожной «чайной» под открытым небом. У стола с самоваром попивает чай толстый, равнодушный, вальяжный священнослужитель в дорогой рясе. К столу робко приблизились двое нищих – инвалид войны (у него награды на одежде!) и мальчик в лохмотьях, которых отгоняет служанка. Им нечего ждать подаяния от этого пастыря, демонстративно не глядящего в их сторону. А. Бенуа писал: «Зритель отходит от картин Перова, получив своеобразное наслаждение, похожее

на то, которое получается от прочтения меткого и точного психологического анализа».



ВАСИЛИЙ ПЕРОВ. Последний кабак у заставы. 1868.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Последние лучи догорающего заката освещают безрадостный зимний пейзаж. Тусклыми огнями свечей горят окна кабака с «говорящей» вывеской «Разставанье», у которого стоят полуразвалившиеся сани с одинокой, замерзшей девушкой, вероятно, давно поджидающей кого-то из близких, кто загулял и забыл о ней... Широкая зимняя дорога убегает вдаль к бескрайнему горизонту, в бесконечные просторы русской равнины. Темным силуэтом выделяются на небе двуглавые орлы на верстовых столбах – символ российской государственности... Дорога в русском искусстве – это всегда символ пути, который, в восприятии Перова, наполнен печалью

и страданием бесприютных и одиноких сердец «униженных и оскорбленных». В картине нет обычного для Перова «обличительного повествования», она потрясающе воздействует своей живописно высказанной страшной правдой.



ВАСИЛИЙ ПЕРОВ. «Тройка». Ученики-мастеровые везут воду. 1866. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Художник изображает типичное для России этого времени явление – узаконенный детский труд. Трое изможденных маленьких мастеровых тянут тяжелую, обледевшую бочку с водой по заснеженной дороге вдоль стены Рождественского монастыря в Москве. Сзади сани подталкивает сердобольный прохожий, спереди мчит пес, словно желая придать детям сил. В их мягко выделенных светом лицах – черты милого обаяния и кротости, чистоты и доверчивости. Картина обладает ярко выраженной плакатной

интонацией: она взывает к совести «власть имущих», останавливает и заставляет задуматься, сострадать.



ВАСИЛИЙ ПЕРОВ. Утопленница. 1867. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Эта картина, по мнению исследователей, была написана под впечатлением от стихотворения Т. Гуна о судьбе женщины, которая не выдержала тягот жизни и покончила с собой, бросившись в воды Темзы. Композиция предельно лаконична и выразительна. На берегу реки многое повидавший жандарм раскуривает трубку, печально глядя на извлеченную из воды утопленницу. От реки поднимается «ядовитый» желтый туман, а на противоположном берегу сквозь дымку проступают узнаваемые силуэты храмов холодного, равнодушного города Москвы. Серо-коричневый колорит картины созвучен настроению горестного переживания, тоски от беспросветной, враждебной человеку реальности.



ВАСИЛИЙ ПЕРОВ. Охотники на привале. 1871.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Перов был знатоком природы, очень любил охоту. Для него настоящим был человек, «живущий в природе». После многочисленных изображений горестных сцен из жизни «униженных и оскорбленных» эта картина выглядит попыткой художника улыбнуться, увидеть радостную сторону жизни. Один из персонажей, оживленно жестикулируя, хвастается перед друзьями своими охотничьими трофеями. Молодой простодушный охотник справа восторженно и доверчиво слушает, а третий, в центре, ухмыляется, не доверяя рассказу «бывалого». Три психологических типа, три состояния переданы художником с мягким юмором и лирической задушевностью.



ВАСИЛИЙ ПЕРОВ. Портрет Ф. М. Достоевского. 1872.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Портрет писался по заказу П. Третьякова, который хотел, чтобы в его галерее были представлены прижизненные портреты всех выдающихся деятелей русской культуры. Перов создал подлинный портрет-биографию великого писателя. Ему удалось точно передать не только индивидуальные черты его внешнего облика, но и «следы» прожитых дней, его духовной биографии. Ко времени создания

портрета Достоевский уже прошел и гражданскую казнь, и каторгу, он создал великие произведения, в которых во всей полноте открыл трагический мир «униженных и оскорбленных». С великолепным мастерством написано измученное, полное глубокой скорби «не о своем горе» лицо писателя. Замок сомкнутых рук словно отгораживает фигуру от фона, замыкая творца в мир его собственных переживаний.



ВАСИЛИЙ ПУКИРЕВ. Неравный брак. 1862. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Пукирев выставил на суд «общественного внимания» типичную жизненную ситуацию в России того времени. Композиция строится по принципу выхваченного кадра, благодаря чему возникает эффект присутствия зрителя на печальном обряде обручения. Красные от слез глаза прекрасной юной невесты контрастируют с чванливостью и строгостью престарелого жениха. В образе молодого человека справа, который задумчиво переживает случившееся, художник изобразил самого себя. С ним произошла похожая история – его возлюбленную выдали замуж за богатого человека. Исследователями недавно установлено, что для главной героини картины позировала Прасковья Варенцова, которая закончила свои дни в московской богадельне, на много лет пережив своего супруга.



ФИРС ЖУРАВЛЕВ. Перед венцом. 1874. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Семейная драма происходит в купеческом семействе – суровый отец отдает дочь замуж вопреки ее воле. Заплаканная мать невесты робко заглядывает в комнату, держа в руках мокрый от слез платок. Эта картина по теме перекликается с «Неравным браком» Пукирева, но в отличие от своего предшественника Журавлев «растворяет» драматичность ситуации в роскоши купеческого интерьера, в многочисленных случайных бытовых деталях.



ЛЕОНИД СОЛОМАТКИН. Свадьба. 1872. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Один из самых интересных художников 2-й половины XIX века, Соломаткин работал в очень редком жанре живописного гротеска. «Радостные» гримасы людей, поднимающих тост за молодых, больше напоминают гротескные маски, нежели живые лица. Герои картины

словно сошли со страниц «Мертвых душ» Гоголя – здесь можно найти и Манилова, и Ноздрева, и Коробочку... Превосходно переданы особенности пластики каждого персонажа. Перед нами своеобразный театр жизни, переданный чутким и наблюдательным художником в традициях простонародного лубка.



ФИРС ЖУРАВЛЕВ. Купеческие поминки. 1876.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ничто в этом сборище людей не говорит о скорби по усопшему. Лишь одетая в траурное платье купчиха, сидящая вполоборота к зрителю, свидетельствует о семейном горе.

Ее сердобольно утешает служанка. Пришедшие на поминки гости – раскрасневшиеся от вина толстобрюхие купцы, налегают на угощение и вотвот готовы запеть песни... Картина любопытна бытовыми историческими подробностями. Мастерски написана комната, передана воздушная атмосфера, красив серебристый колорит.



ЛЕОНИД СОЛОМАТКИН. Славильщики-городовые. 1882.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Соломаткин умел черпать из народной жизни самые неожиданные и забавные сюжеты. Критик В. Стасов писал об этой картине: «Эти славильщики – трое уже немного подгулявших будочников, во все горло распевающих у купца в горнице, поставленные, для опрятности, на подостланном холсте. Купец их не слушает, он озабочен, он роется в бумажнике, он размышляет, что им дать, он стал в дверях, вот он тотчас шагнет к ним и выпроводит вон, а они между тем дерут себе, дерут, что только голоса есть в глотке <...> нельзя от всей души не порадоваться на этот чудесный свежий отпрыск федотовской школы». Картина пользовалась успехом у публики и покупателей, художник, всегда живший в большой нужде, повторял ее несколько раз.



ИВАН АЙВАЗОВСКИЙ. Вид Константинополя при лунном освещении. 1846. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Перед нами разворачивается вид константинопольской бухты Золотой Рог с панорамой древнего города. Величественные мечети с минаретами, как сказочные исполины, вздымаются на фоне золотого неба и сверкающей воды. Особое восхищение современников вызвала лунная дорожка на воде, которая наполнила всю картину волшебным сиянием. Эта картина, написанная после путешествия художника в Турцию, произвела сенсацию у публики. Н. Кукольник восторженно отозвался в журнале «Иллюстрация» о новой работе своего друга: «Освещение дерзко, но исполнено удачно; зной разлит в картине так осязательно, что кажется, ощущаешь его влияние. Очаровательное слияние красок и лунного света наполняет картину высшим эффектом».



ИВАН АЙВАЗОВСКИЙ. Бой в Хиосском проливе 24 июня 1770 года. 1848. Национальная картинная галерея им. И. К. Айвазовского, Феодосия

На картине изображен один из эпизодов русско-турецкой войны 1768–1774 годов. 24 июня 1770 года в Греции, в Хиосском проливе, русская эскадра, возглавляемая графом А. Орловым и адмиралом Г. Спиридовым, обнаружила стоявшие на якоре главные силы турецкого флота. На картине мы видим разгар боя. В оружейном дыму тают

очертания выстроившихся в линейку русских и турецких парусников. В композиционном центре картины – головной корабль под командованием Спиридова «Св. Евстафий Плакида». На него обрушивается огонь турецких кораблей, но Спиридов ведет «Евстафия» прямо на флагманский турецкий корабль «Реал-Мустафа». Русские моряки приготовились к абордажной схватке. За пределами картины остался трагический финал боя: страшный взрыв разорвал «Евстафия», через 15 минут взорвался и «Реал-Мустафа». После этого боя турецкая эскадра в беспорядке отошла в Чесменскую бухту, где была заблокирована русской эскадрой.



ИВАН АЙВАЗОВСКИЙ. Чесменский бой в ночь с 25 на 26 июня 1770 года. 1848. Национальная картинная галерея им. И. К. Айвазовского, Феодосия

Картина рассказывает о важнейшем эпизоде русско-турецкой войны 1768–1774 годов. В июне 1770 года русская объединенная эскадра заперла турецкий флот, считавшийся тогда одним из сильнейших в мире, в Чесменской бухте и в ночь на 26 июня практически полностью уничтожила его. Сражение показано как яркий

фейерверк на фоне лунной ночи. Все пространство дальнего плана картины охвачено заревом от взрывов турецких кораблей. На первом плане справа флагманский корабль русского флота. К нему приближается шлюпка с командой лейтенанта Ильина, который взорвал свой корабль среди турецкой флотилии и этим вызвал пожар среди оставшихся турецких кораблей. В картине можно найти много исторических подробностей морского боя: горящие обломки кораблей, группы ликующих матросов-победителей на кораблях русской эскадры, взывающие о помощи проигравшие.



ИВАН АЙВАЗОВСКИЙ. Девятый вал. 1850. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В этой прославленной картине художник создал один из самых ярких и романтических образов бури. Огромные размеры полотна создают эффект присутствия зрителя среди бушующего моря. Линия горизонта выбрана так, что зритель словно качается в волнах, с трудом удерживаясь на обломках мачты вместе с уцелевших после кораблекрушения людьми и вместе с ними готовится принять на себя удар волны девятого вала. Надежду на спасение дарит проглядывающее

на горизонте сквозь грозовые облака солнце, осветившее сверкающими бликами разбушевавшееся море. Восход солнца воспринимается здесь как символ преодоления сил хаоса и разрушения.



ИВАН АЙВАЗОВСКИЙ. Лунная ночь в Крыму. 1859.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В 1850–1860-е годы пейзажи художника с видами крымского побережья наполняются тем самым романтическим настроением, по которому мы узнаем Айвазовского с первого взгляда. Особенно он любит писать поэтически-прекрасные лунные ночи, прямо-эффектные виды крымской природы. В отличие от многочисленных бурь, в лучезарно-спокойных пейзажах крымских берегов большую часть холста занимает небо.



ИВАН АЙВАЗОВСКИЙ.

Буря над Евпаторией.

1861. Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Петергоф»

Многие произведения Айвазовского свидетельствуют о типичном для представителя романтизма интересе к остродраматическим сюжетам – противостоянию человека и враждебной стихии. При этом картины художника с изображением бурь и кораблекрушений вызывают у зрителя самые разные, но всегда яркие эмоции. Например, друг художника, выдавший виды воин полководец А. Ермолов так описывал свои впечатления от его полотен: «Я приходил в ужас от бури и погибал в волнах, выбираясь из них без надежды на спасение...». А Достоевский подметил, что в бурях Айвазовского «есть упоение, есть та вечная красота, которая поражает зрителя в живой, настоящей буре».



ИВАН АЙВАЗОВСКИЙ. Вид Дарьяльского ущелья ночью.
1868. Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Царское Село», Пушкин

В 1868 году Айвазовский совершил путешествие на Кавказ, чья величественная, мощная природа оказалась сродни романтической натуре художника. Одна из самых выразительных картин, написанных по впечатлениям от этого путешествия, – «Вид Дарьяльского ущелья ночью». Здесь мастер показывает не мощную стихию моря, а могучую,

таинственную силу исполинских кавказских гор. Мерцающий лунный свет отражается в сверкающей поверхности горного Терека. К берегу бурной реки подошли пастухи со стадом овец, другие горцы остановились на краю дороги... Продолжается извечный поток жизни людей в этом исполненном завораживающей красоты и сурового величия горном ущелье. Вновь художник покоряет своим восторгом перед величественной гармонией мироздания.



ИВАН АЙВАЗОВСКИЙ. Аул Гуниб в Дагестане. Вид с восточной стороны. 1869. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Это место привлекло Айвазовского не только красотой природы, но и историческими событиями. В августе 1859 года здесь был пленен имам Шамиль – предводитель горцев, воевавший против Российской империи. Художник изобразил вид с Кегерских высот, где во время

осады Гуниба располагался командный пункт русской армии. Пейзаж носит возвышенно-героический характер. На фоне темных ущелий словно взмывает вверх освещенная солнцем гора с плоским каменистым плато на вершине; ее крутые склоны прорезает серпантин горных дорог. Героическая «неприступность» пейзажа смягчается фигурами горцев на переднем плане.



ИВАН АЙВАЗОВСКИЙ. Радуга. 1873. Государственная Третьяковская галерея, Москва

У зрителя возникает ощущение присутствия среди разъяренных волн, рядом со шлюпками, которые неотвратно несет к прибрежным скалам. В одной из них рулевой веслом пытается отвести удар, развернув шлюпку. Другой человек замер в ожидании опасности, приготовился к прыжку. Во второй лодке мы наблюдаем разные

человеческие характеры: один энергично работает веслом, другой проклиная свою судьбу, потрясая кулаками, третий, сняв шляпу, словно «приветствует» свою близкую гибель... На хмуром небе, над мутной пенистой волной вдруг возникает радуга. Она словно появляется из морской глубины и взмывает вверх, растворяясь в облаках. Появление радуги всегда означает конец ненастья, наступление хорошей погоды, а значит – надежду на спасение людей.



ИВАН АЙВАЗОВСКИЙ. Черное море. 1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Черное море» – одна из немногих марин Айвазовского, которая мощно воздействует суровой реалистической правдой и простотой. Зритель словно погружается в бездну этого бесконечного пространства, соприкасается с морским ветром, ощущает брызги разбушевавшейся волны...

Один из самых проницательных критиков конца XIX века И. Крамской писал об этой картине: «В ней ничего нет, кроме неба и воды, но вода – это океан беспредельный, не бурный, но колыхающийся, суровый, бесконечный, а небо, если возможно, еще

бесконечнее. Это одна из самых грандиозных картин, какие я только знаю».



ИВАН АЙВАЗОВСКИЙ. Среди волн. 1898. *Национальная картинная галерея им. И. К. Айвазовского, Феодосия*

Это огромное полотно было написано 80-летним художником за 10 дней. Простота и глубокая правда высказывания о морской стихии достигают здесь своего апогея. Бездонная и неукротимая, вечная и прекрасная, она «соткана» художником из тонких созвучий голубоватых, сиренево-синих и зеленоватых оттенков. Перед нами – образ бездны, первобытного хаоса, неподвластные человеческой воле и разуму.



АЛЕКСЕЙ БОГОЛЮБОВ. Катание на Неве. 1854.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Картина интересна прежде всего редкостью мотива: на льду замерзшей Невы перед зрителем разворачивается увлекательное зрелище – зимние гулянья и катанья на лошадях. Замерзшая река превратилась в широкую улицу, на которой возведены специальные павильоны. Всюду снуют сани, повозки, горожане. Величавое настроение западноевропейской ведуты Боголюбов соединяет с чисто русской жанровой интонацией. Особенно художнику удалось передать характерное северное зимнее небо, но воздушная перспектива в самом пейзаже отсутствует. Отдельные занимательные подробности прописаны скрупулезно, детально.



АЛЕКСЕЙ БОГОЛЮБОВ. Сражение русского флота со шведским в 1790 году вблизи Кронштадта при Красной Горке. 1866. Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов

Как художник Главного морского штаба Боголюбов в 1861 году получил от императора заказ на цикл картин, посвященных славным победам русского флота начиная с эпохи Петра I. Сражение при Красной Горке – один из эпизодов русско-шведской войны 1788–1790 годов. Весной 1790 года шведский флот, пытавшийся прорваться к Петербургу, потерпел сокрушительное поражение от русской эскадры во главе с В. Чичаговым. Художник с документальной точностью воспроизводит русские корабли, с воодушевлением пишет раздувающиеся ветром паруса и дым от оружейных орудий, смешивающийся с кучевыми облаками.



АЛЕКСЕЙ САВРАСОВ. Лосиный остров в Сокольниках. 1869.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Пригородный лес, а позднее парк Сокольники был излюбленным местом Саврасова и его учеников (художник возглавлял пейзажный класс в Московском училище живописи, ваяния и зодчества) для работы на пленэре.

Отступающая к горизонту темная грозная туча являет серо-голубое небо, к которому торжественно возносится сосновый бор. Покрытая влажной зеленью и «украшенная» узором солнечных бликов луговина, на которой пасется стадо коров, напоминает прекрасный ковер. Все в этой картине наполнено поэтическим трепетом переживаний изменчивой, неповторимой красоты природы.



АЛЕКСЕЙ САВРАСОВ. Грачи прилетели. 1871.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В этом самом знаменитом пейзаже Саврасова впервые в русском искусстве предметом художественного внимания стали скромные мотивы русской природы. Пейзаж буквально дышит ожиданием весны: появились первые проблески яркой лазури среди хмурого пасмурного неба, и весеннее солнце отражается яркими бликами на рыхлом снегу. Пробудившиеся от долгого зимнего сна тонкие искривленные березки

«прорастают» к небу. На их ветвях уже шумно хлопочут первые вестники весны грачи. Стройная шатровая колокольня храма словно вслед за березками тоже устремляется к небу, возвышаясь над необозримыми далями русской равнины. По словам В. Петрова, одного из крупнейших исследователей творчества Саврасова, в «Грачах» живет «сердечная» мысль о жажде света и тепла, о “небе” как источнике и двигателе жизни в природе и духовной жизни».



АЛЕКСЕЙ САВРАСОВ. Проселок. 1873. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Камерный, небольшой по размерам «Проселок» выглядит одновременно как поэтическое откровение о «родном» и как наполненная эпическим величием картина природы. Центральное место в композиции занимает небо, по которому стремительно проносятся облака. После прошедшего дождя в лужах размытой дороги сверкают лучи проглянувшего солнца. Пейзаж отличается особой свободой исполнения, рельефной «открытостью» мазка. Именно эта картина, кажется, лучше всего соответствует словам П. Третьякова, обращенным к художникам: «Дайте мне хоть лужу грязную, но чтобы в ней была поэзия».



АЛЕКСЕЙ САВРАСОВ. Радуга. 1875. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Пейзаж «Радуга» — один из шедевров мастера, где он чутко передал «Божественную энергию», наполняющую все сущее в природе.

Над маленькой, приютившейся на высоком холме деревушкой вспыхивает радуга, которая словно осеняет все вокруг торжест венным светом надежды и радости. Лестница, ведущая вверх по косогору, становится подобной библейской «лестнице», приглашающей приобщиться к светлым силам «Божьего творения».



ФЕДОР ВАСИЛЬЕВ. Вид на Волге. Барки. 1870.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Картина была исполнена во время совместной поездки Васильева и Репина на Волгу. Пейзаж завораживает жизнью неба – клубящимися вдали грозowymi облаками. Васильев виртуозно владеет живописными приемами – его кисть ложится то почти прозрачными мазками на небе и сверкающей глади реки, то рельефно лепит плотную кору дерева, то стелется широкими мазками в прибрежном желтом песке. Композитор Б. Асафьев отмечал, что новизна этого пейзажа «в музыкальном настроении, в такой чуткости сопоставления зримого, когда видимое в природе переходит в душевное состояние и скорее ощущается как слышимое внутри, чем видится».



ФЕДОР ВАСИЛЬЕВ. Оттепель. 1871. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Над бескрайними просторами сырой седой равнины клубятся темные облака, качаются от ветра величавые, еще погруженные в зимний сон деревья-исполины. По сравнению с огромным пространством земли и неба фигуры мужчины и ребенка кажутся чрезвычайно маленькими, затерянными среди этого холодного, бесконечного, но величественно-прекрасного мира. И все же чувствуется, как по этой унылой равнине проносится мягкое дуновение весны. Между заснеженными берегами проглядывает темная вода освободившейся ото льда реки, появились первые проталины на дороге, а ребенок радостно указывает на уже прилетевших гречей, снующих в поисках корма.



ФЕДОР ВАСИЛЬЕВ. Мокрый луг. 1872. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Этот знаменитый пейзаж был написан в Крыму на основе этюдов, созданных Васильевым в имении графа П. С. Строганова Хотень Харьковской губернии весной 1871 года. До самого горизонта стелется влажная, напоенная дождем луговина. В низине сверкает зеркало воды. Травы и цветы на первом плане переливаются в солнечных лучах, едва проглянувших сквозь плотные облака.

Как всегда у Васильева поражает его умение поймать момент переходного состояния природы: сизая туча убегает прямо на наших глазах, луч солнца сверкнул и через мгновение погаснет, травы шелестят, стряхивая с себя капли дождя. Учитель художника И. Крамской восторженно писал о картине: «Но что даже из ряду вон — это свет на первом плане. Просто страшно. И потом эта деликатность и удивительная оконченность».



АФЕДОР ВАСИЛЬЕВ. В Крымских горах. 1873.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В последние месяцы жизни тяжело больной Васильев жил в Ялте, где продолжал работать, вдохновляясь величественной природой Крымских гор. В этом пейзаже романтическая взволнованность соединяется с трезвыми, прозаическими деталями. Высокие, стройные сосны на склоне горы – все, что осталось от сплошной вырубki векового леса, и это не ускользает от пристального взгляда художника.

Но больше всего его занимает та таинственная, волнующая жизнь природы, которая видна в сгустившемся на горных склонах тумане и сверкающих на солнце, рельефно обрисованных сучьях, в выцветших на ярком южном солнце травах и живописном изгибе пыльной дороги. Поразительно передано ощущение высокогорного воздуха, скользящего света. Крамской был потрясен этой картиной: «...что-то туманное, почти мистическое, чарующее, точно не картина, а во сне какая-то симфония доходит до слуха оттуда, сверху...»



ФЕДОР ВАСИЛЬЕВ. Болото в лесу. Осень. 1873 (?).
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Одна из последних работ Васильева, оставшаяся не завершенной, демонстрирует необычайный живописный дар художника. Тонко разработанные оттенки желтого и оранжевого цветов создают великолепную цветовую симфонию осеннего пейзажа. Два «огненных»

деревя в правой части картины ярко акцентированы благодаря темному фону свинцового неба.



МИХАИЛ КЛОДТ ФОН ЮРГЕНСБУРГ. На пашне. 1872.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Клодт одновременно с Саврасовым стал первооткрывателем негромкой красоты русской природы. Но в отличие от последнего он по-немецки тщательно выписывает все мелкие детали, природа в его пейзажах предстает перед зрителем «аккуратной» и «прибранной». В картине «На пашне» есть, по словам А. Бенуа, «намек на прославление, на понимание странной прелести и красоты земли, когда она весной – плоская, бесконечная, черная, взрытая плугом – вбирает в себя животворящие лучи солнца».



ФЕДОР БРОННИКОВ. Гимн пифагорейцев восходящему солнцу. 1869. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Картина исполнена по заказу П. Третьякова. Религиозно-философский союз пифагорейцев, начало которому было положено греческим философом Пифагором (VI в. до н. э.), основан на учении о мировой гармонии. Пифагорейцы поклонялись божественному огню солнца как душе всего живого. Бронников «воскрешает» для зрителей главный обряд пифагорейцев: они встречают восход, вознося молитвы и песнопения над сказочно прекрасной, наполненной светом и солнцем долиной, окруженной серебристоголубыми горами. Справа к вершине холма поднимаются стройные греческие женщины с кувшинами на головах, на возвышении сверкает белоснежным мрамором колоннада античного храма... Поэтическое упоение красотой мира, которое присуще самому Бронникову, чудесно совпало со смыслом картины – поклонением солнцу как источнику красоты и гармонии мира.



ФЕДОР БРОННИКОВ. Освящение Гермы. 1874.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Гермами в Древнем Риме называли мраморные столбы, увенчанные головой бога Гермеса, которые устанавливались на границе межевых владений. В картине жрец совершает обряд жертвоприношения Гермесу в присутствии богатого римского семейства. Как профессор академической живописи Бронников внимателен к бытовым археологическим подробностям. Но главным героем картины, сообщаящим ей поэтическое очарование, становится ослепительное, царящее над всем итальянское солнце, которое уводит нас в светносные голубые дали, заставляет любоваться свежестью и прозрачностью воздуха, нежной зеленью листвы, стройными силуэтами людей.



ФЕДОР БРОННИКОВ. «Проклятое поле». Место казни в Древнем Риме. Распятые рабы. 1878. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Трагическая повседневность древнеримской истории передана художником с необыкновенным реалистическим мастерством, без традиционной академической «красивости». На фоне хмурого тревожного неба зримо выделяются столбы с распятыми рабами. Они с беспощадной расчетливостью равномерно установлены вдоль глубокого оврага, который, словно преисподняя, скоро примет тела казненных. Мужская фигура распростерлась на земле в беспомощном жесте отчаяния, оплакивая погибших. Этот заключительный аккорд придает сюжету возвышенное трагедийное звучание. «Эта картина – образец удивительного воздействия композиции, красок и рисунка... все полно правды, все говорит, все обличает», – писал критик В. Стасов.



КОНСТАНТИН МАКОВСКИЙ. Дети, бегущие от грозы. 1872.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

По воспоминаниям художника, идея картины возникла во время поездки по Тамбовской губернии. Для одного из этюдов ему позировала деревенская девочка. От местных жителей он услышал историю о том, как эта девочка, спасаясь с братом от грозы, провалилась в болото и заболела. На картине ноша девочки тяжела, но пухленький светлоголовый братец очень напуган, и поэтому сестра

не останавливается перед шатким мостиком, стремясь быстрее укрыться от грозы. Фигуры детей занимают большую часть холста, пейзаж подчиняется им, дополняя эмоциональное содержание картины. В этом сюжете Маковский во многом предвосхищает сказочные «жанры» В. Васнецова. Изображенная сцена вызывает ассоциации со сказкой «Гуси-лебеди».



КОНСТАНТИН МАКОВСКИЙ. В мастерской художника. 1881.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Сам художник называл эту картину «Маленький вор». Очаровательный мальчуган в ночной рубашонке – сын живописца, будущий знаменитый художественный критик Сергей Маковский, пытается дотянуться до огромного румяного яблока. С артистическим блеском выписана пышная обстановка мастерской: роскошные драпировки, драгоценная посуда, антикварная мебель, дорогой ковер, на котором вольно расположилась огромная породистая собака... В работе присутствует виртуозно найденный баланс между парадным и интимным содержанием жизни.



КОНСТАНТИН МАКОВСКИЙ. Свадебный боярский пир в XVII веке. 1883. Музей Хиллвуд, Вашингтон

Здесь художник «играет в историю», воссоздавая на полотне одну из «живых картин», которыми увлекались в семье Маковского. Эта композиция, по словам А. Бенуа, собрание костюмированных представителей петербургского высшего света, согласившихся позировать художнику среди богатых декораций. Несмотря на облегченность в изображении чувств и развлекательность, эта

картина, как и другие произведения Маковского, демонстрирует живописное мастерство и декоративную стильность. Репину она по колориту напомнила полотна знаменитого венецианца П. Веронезе. Картину удостоили большой золотой медали и ордена короля Леопольда на Всемирной выставке в Антверпене, где ее приобрел американский торговец ювелирными изделиями Ч. Шуман. Она висела в качестве рекламы в его магазине на Бродвее.



**КОНСТАНТИН МАКОВСКИЙ. Под венец. 1884. Серпуховской
Художественный музей, Серпухов**

Маковского влечет не драма истории, а внешняя, нарядная оболочка старорусского купеческого быта. Действие картины разворачивается в богато убранном тереме, где юную невесту наряжают к свадьбе. Мамка расчесывает ее роскошные волосы, девушки на дальнем плане дружно тянут грустную свадебную песню. Подруга примостилась у ног невесты, пытаясь успокоить ее сладкими речами. Но невеста безутешна, ее чудесные глаза полны слез. Эффектная театрализация в картинах Маковского «искупается» виртуозной

темпераментной живописью: сочным, подвижным мазком, умелой передачей световоздушной среды, стильностью, декоративной красочностью.



СТЕПАН БАКАЛОВИЧ. В приемной у Мецената. 1890.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Бакалович значительную часть жизни провел в Риме, изучал археологические памятники, ездил на помпейские раскопки. На картине представлена мизансцена в доме Мецената Гая Цильния (между 74 и 64 гг. до н. э.) – римского государственного деятеля, приближенного императора Августа. Меценат покровительствовал выдающимся поэтам и художникам своего времени, неслучайно его имя стало нарицательным.

Античный интерьер у Бакаловича оживает благодаря увлекательным бытовым подробностям. У стоящей на постаменте мраморной Венеры собрались ожидающие приема римские граждане: суровый патриций со свитком, кудрявые черноволосые юноши, словно сошедшие с помпейских фресок, женщины в длинных покрывалах... Мастер виртуозно выписывает мраморный рельеф изящной

столешницы, выделяет ярким светом статую, вокруг которой «собирается» композиция. Все весомо, обворожительно зримо, натурально.



ГЕНРИХ СЕМИРАДСКИЙ. Танец среди мечей. 1881.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Главное обаяние работ Семирадского – это стихия воздуха и света. Он был одним из немногих живописцев, кому удавалось с таким художественным мастерством передать «подлинное» сияние голубого неба Греции, неповторимый цвет ее моря. И кажется совершенно естественным, что под этим «подлинным» солнцем оживает в своей первозданной красоте искусство древних – великолепные мраморные рельефы, вазы, портик храма.



ГЕНРИХ СЕМИРАДСКИЙ. Светочи христианства (Факелы Нерона). 1876. Национальный музей, Краков

Сюжет картины взят из «Анналов» Тацита. В июле 64 года римский император Нерон, обвинив в поджоге Рима христиан, подверг их страшной казни. Вот описание сюжета, данное самим Семирадским: «В великолепном саду “Золотого дворца” Нерона произведены изготвления для пышного ночного праздника; на полянке перед дворцовой террасой собралось общество, нетерпеливо ожидающее начала великолепного зрелища, – живые факелы, христиане, привязанные к высоким шестам, обвязанные соломой и облепленные смолой, расставлены в равных промежутках; факелы еще не зажжены, но император уже прибыл, несомый на золотых носилках и окруженный свитой наемных льстецов, женщин и музыкантов...»

Огромное полотно включает около 100 фигур. В воспроизведении архитектурных элементов балюстрады дворца, в эффект ных бытовых деталях многофигурной сцены Семирадский демонстрирует блестящее знание археологических источников и исторических трудов о Древнем Риме.



ГЕНРИХ СЕМИРАДСКИЙ. Фрина на празднике Посейдона в Элевзине. 1889. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

По словам художника, в этой картине ему хотелось передать «немой восторг греков при виде красивейшей женщины своего времени». Афинская гетера Фрина жила в IV веке в городе Мегары. Во время одной из мистерий изображая Афродиту, она сбросила с себя одежды и вошла в море. В изображении людей Семирадский скован приемами академизма — композиция напоминает популярную в то время инсценированную «живую картину» со статуарными группами людей, к тому же перегружена бытовыми подробностями. Букеты цветов, корзины, драпировки одежд, скульптурный мраморный барельеф написаны рельефно, сочно, их интересно разглядывать, но композиция распадается на отдельные фрагменты. Самоценным в картине является пейзаж, который художник мастерски наделяет трепетным дыханием жизни. Он наполнен самим воздухом Греции, влажным дуновением морского бриза, подвижным светом и мелькающими тенями. Картина имела огромный успех и была приобретена императором Александром III. Современникам очень нравился эротический флер, баланс между эротикой и рамками приличия.



ВАСИЛИЙ ВЕРЕЩАГИН. Апофеоз войны. 1871.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Эта картина стала заключительной в серии «Варвары», написанной Верещагиным после участия в Туркестанской военной кампании. В ней художник представил связанные друг с другом эпизоды из туркестанской войны, показал храбрость русского солдата и варварство среднеазиатских народов. Посреди безжизненной пустыни возвышается зловещая пирамида из человеческих черепов, над которой кружат стервятники. Вдалеке виднеются руины разрушенного города. Верещагин объединил в этой картине собственные военные впечатления и легенду о жестокости Тамерлана (Тимура). По словам художника, «Тимур, который напоил кровью всю Азию и часть Европы... воздвигал всюду монументы своего величия». При этом Верещагин решил посвятить картину не только зверствам Тамерлана, но и всем завоевателям. На раме он велел сделать надпись: «Посвящается всем великим завоевателям: прошедшим, настоящим и будущим». Эта самая знаменитая работа Верещагина обладает ярко

выраженной плакатной интонацией – она стала аллегорическим символом войны.



ВАСИЛИЙ ВЕРЕЩАГИН. Двери Тимура (Тамерлана). 1871–1872. Государственная Третьяковская галерея, Москва

На картине изображен воображаемый эпизод у дверей дворца Тимура в Самарканде. Стражи полны ожидания – через мгновение двери откроются и выйдет владыка. Симметричность выразительного

рельефного узора дверей, зеркальное расположение одинаковых стражей усиливает величие, незыблемость происходящего. Крамской обратил внимание, что, несмотря на отсутствие сюжета, картина является исторической: «Эти тяжелые, страшно старые двери с удивительной орнаментацией, эти фигуры, сонные, неподвижные, как пуговики к дверям, как мебель какая-нибудь, как тот же орнамент, так переносят в Среднюю Азию... что напишите книг, сколько хотите, не вызовете такого впечатления, как одна такая картина».

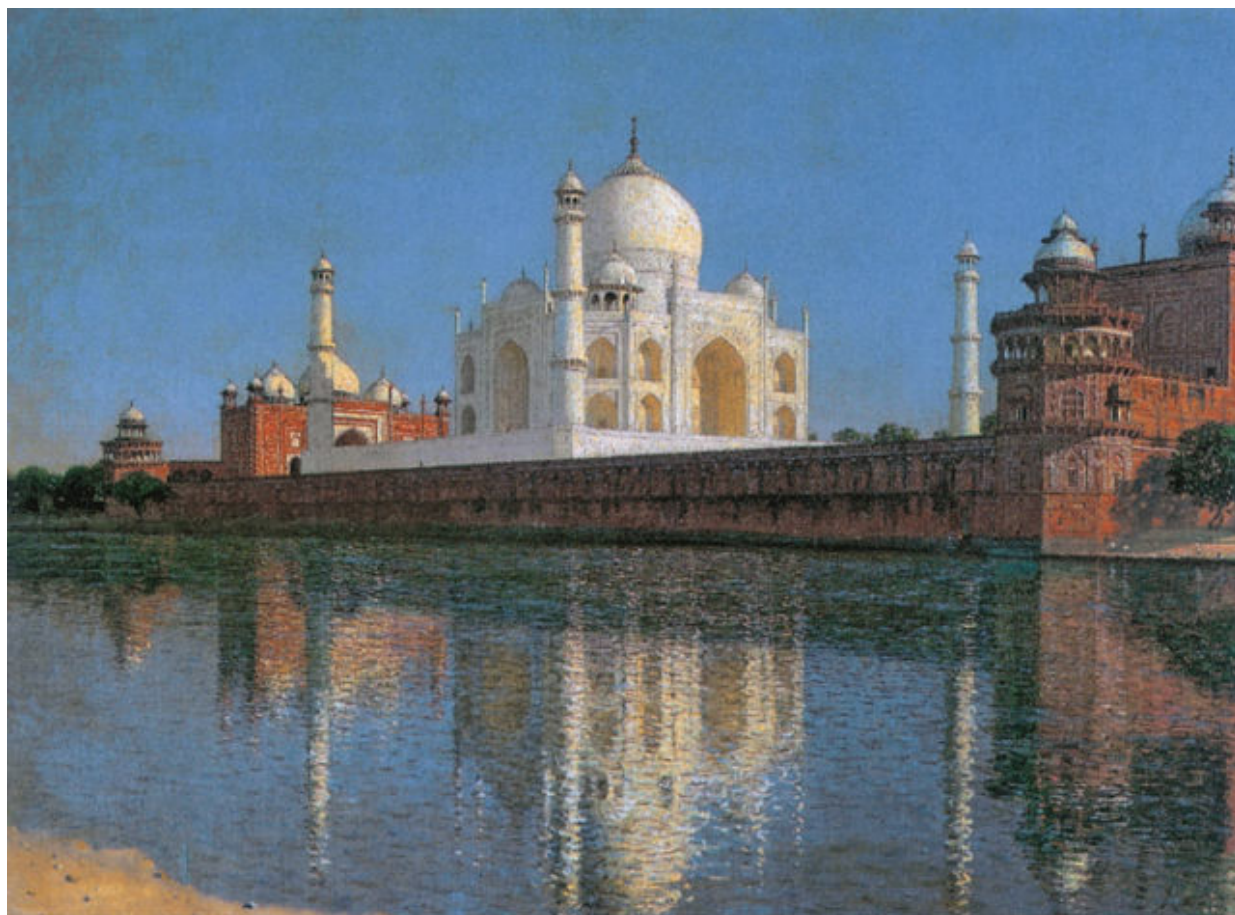


ВАСИЛИЙ ВЕРЕЩАГИН. Торжествуют. 1871–1872.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

На площади Регистана в Самарканде на фоне медресе Шир-Дор люди слушают молитву муллы, призывающего к священной войне против русской армии. И тут же, на шестах, зловещее свидетельство этой бойни — головы русских солдат, погибших при обороне самаркандской крепости от войск бухарского эмира. Художник словно скользит объективом кинокамеры, фиксируя все мельчайшие

подробности, от изразцовой облицовки архитектуры до бытовых деталей.

На раме картины дана надпись в виде эпитафии из Корана: «Так повелевает Бог / Нет Бога, кроме Бога...»



ВАСИЛИЙ ВЕРЕЩАГИН. Мавзолей Тадж-Махал в Агре.
1874–1876. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Из индийского путешествия 1874–1876 годов Верещагин привез около 50 этюдов. Его поразила яркая экзотическая культура Индии. Этюд, изображающий знаменитый Тадж-Махал в Агре, выглядит как законченная картина. Художник выбирает ракурс, который наиболее полно демонстрирует великолепие архитектурного ансамбля. Классическая ясность пропорций мавзолея подчеркивается его мерцающим отражением в серебристо-голубой воде, смягчающим аккорд ярких, насыщенных красок ослепительно-белого здания.



ВАСИЛИЙ ВЕРЕЩАГИН. Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой. 1878–1879. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Зимой 1877 года Верещагин вместе с отрядом генерала М. Скобелева преодолел труднейший переход через Балканские горы, напомнивший марши Суворова.

Участвовал художник и в сражении при Шейново, когда русские войска окружили и взяли в плен 30-тысячную турецкую армию Вессель-паши. По свидетельству В. Немировича-Данченко, художник на этой войне «не только рисовал – он собирал и свозил с полей целые груды пропитанного кровью тряпья, обломки оружия, мундиры турецких солдат», все, что потом ему понадобится для создания картин. Верещагин смещает традиционные акценты батальной картины. Победители изображены на заднем плане, а главное место отдано жертвам войны – обезображенным трупам на пропитанном кровью снегу. Такой показ неприглядной стороны войны вызывал возмущение со стороны царского двора и генералитета армии.



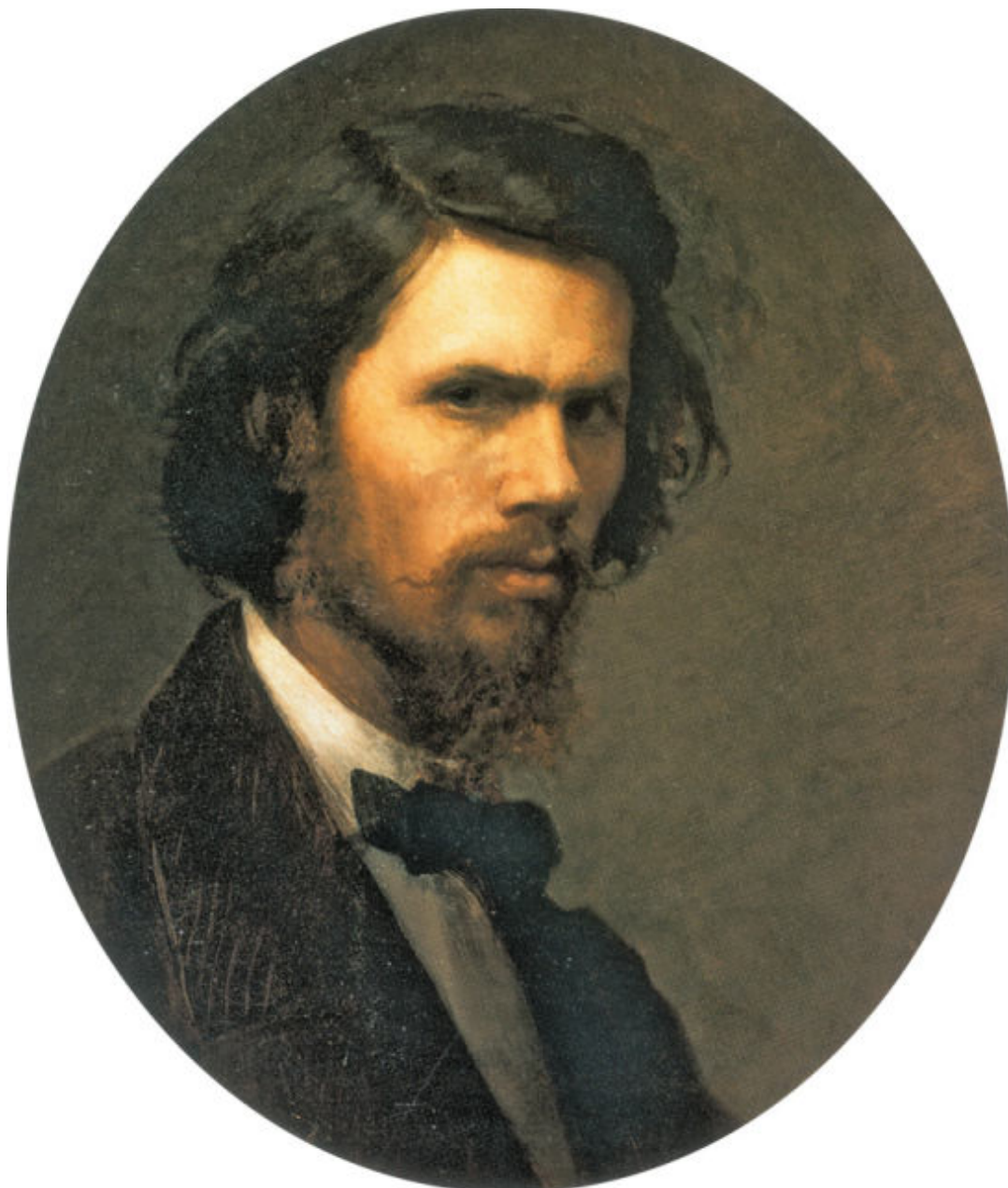
ВАСИЛИЙ ВЕРЕЩАГИН. Перед атакой. Под Плевной. 1881.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Одна из лучших картин Балканской серии поразительно кинематографична, здесь как в кинокадре совместились панорамная композиция и выхваченность самых важных деталей. Шеренга замерших перед атакой солдат диагональю перерезает пространство картины, и, кажется, ей нет конца. Горстка офицеров смещена влево: не они становятся главными героями картины. О том, что ждет солдат, наглядно демонстрируют истерзанные деревья со снесенными верхушками. Верещагин, лично участвовавший в третьем штурме Плевны, написал критическую статью, в которой обличал бездарность русского командования, плохое вооружение армии и снабжение солдат.



ВАСИЛИЙ ВЕРЕЩАГИН. Побежденные. Панихида. 1878–1879. Государственная Третьяковская галерея, Москва

На самой пронзительной картине Балканской серии Верещагин изобразил сцену, увиденную им в полях около укреплений болгарского местечка Телиш. Там погибли передовые части русской армии, трупы были осквернены турками. Художник присутствовал при обряде отпевания на этой страшной панихиде. Картина построена на выразительном «взаимопроникновении» бесконечного пространства земли, устланной трупами, и неба, печаль которого нисходит на землю косым серым дождем. По свидетельству дочери Третьякова, В. Зилоти, на выставках Верещагина «не было почти никого из публики, кто бы не вытирал слез... Помню, как-то наш отец сказал: «Верещагин – гениальный штукать, но и – гениальный человек, переживший весь ужас человеческой бойни».



ИВАН КРАМСКОЙ. Автопортрет. 1867. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Убежденный сторонник правды в искусстве, общественный деятель, наставник, человек непреклонной воли и твердых жизненных убеждений – таким предстает Крамской на этом автопортрете. В 1863 году, после знаменитого «бунта 14-ти», он возглавил Артель художников, которая затем переросла в Товарищество передвижников. Репин так описывал свои романтические ожидания от первой встречи

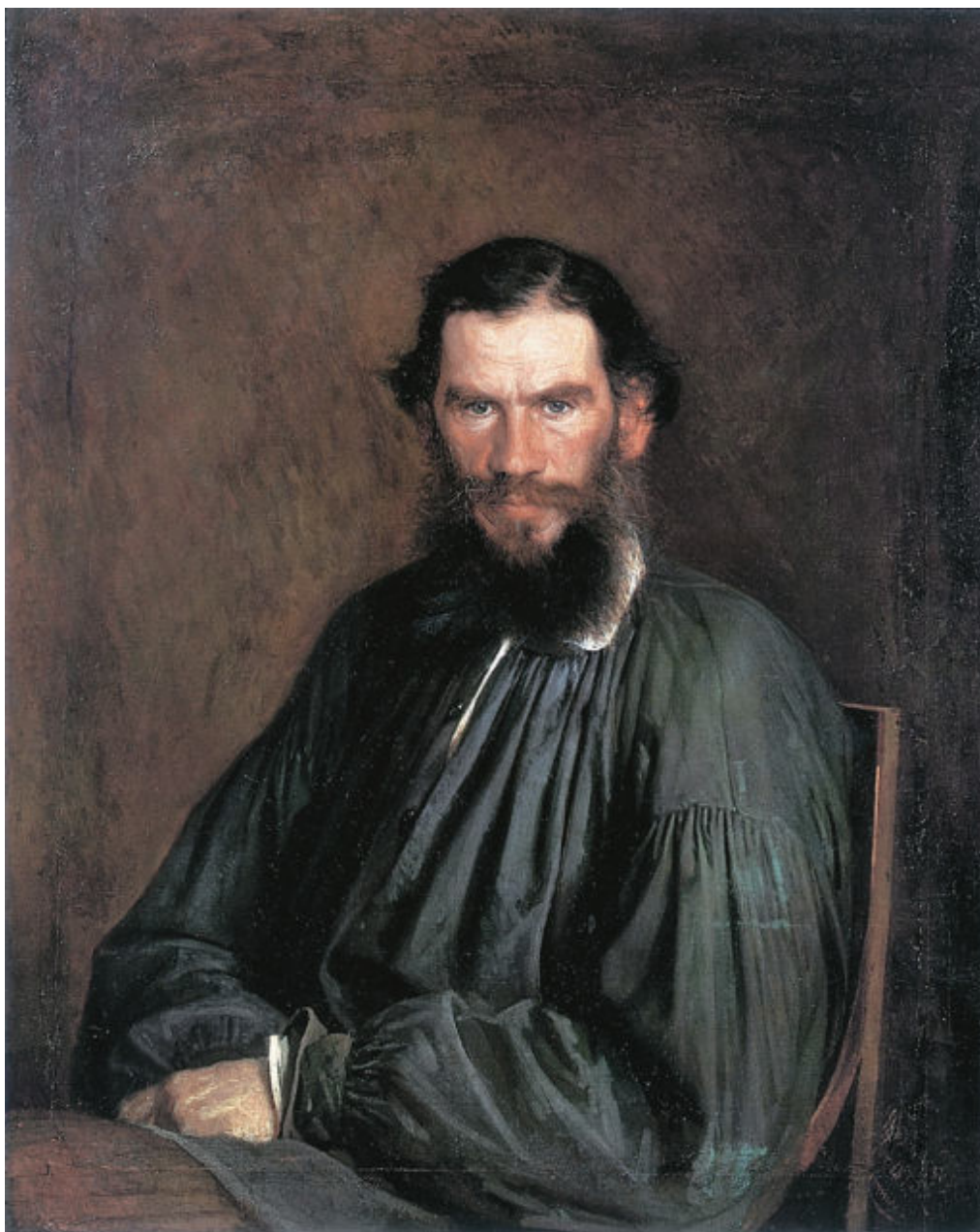
с будущим учителем Крамским: «Вместо прекрасного бледного профиля у этого было худое скуластое лицо и черные гладкие волосы, вместо каштановых кудрей до плеч, а такая трепаная жидкая бородка бывает только у студентов и учителей... Так вот он какой! Какие глаза! Не спрячешься, даром что маленькие и сидят глубоко во впалых орбитах; серые, светятся... Какое серьезное лицо!»



ИВАН КРАМСКОЙ. Христос в пустыне. 1872. Государственная Третьяковская галерея, Москва

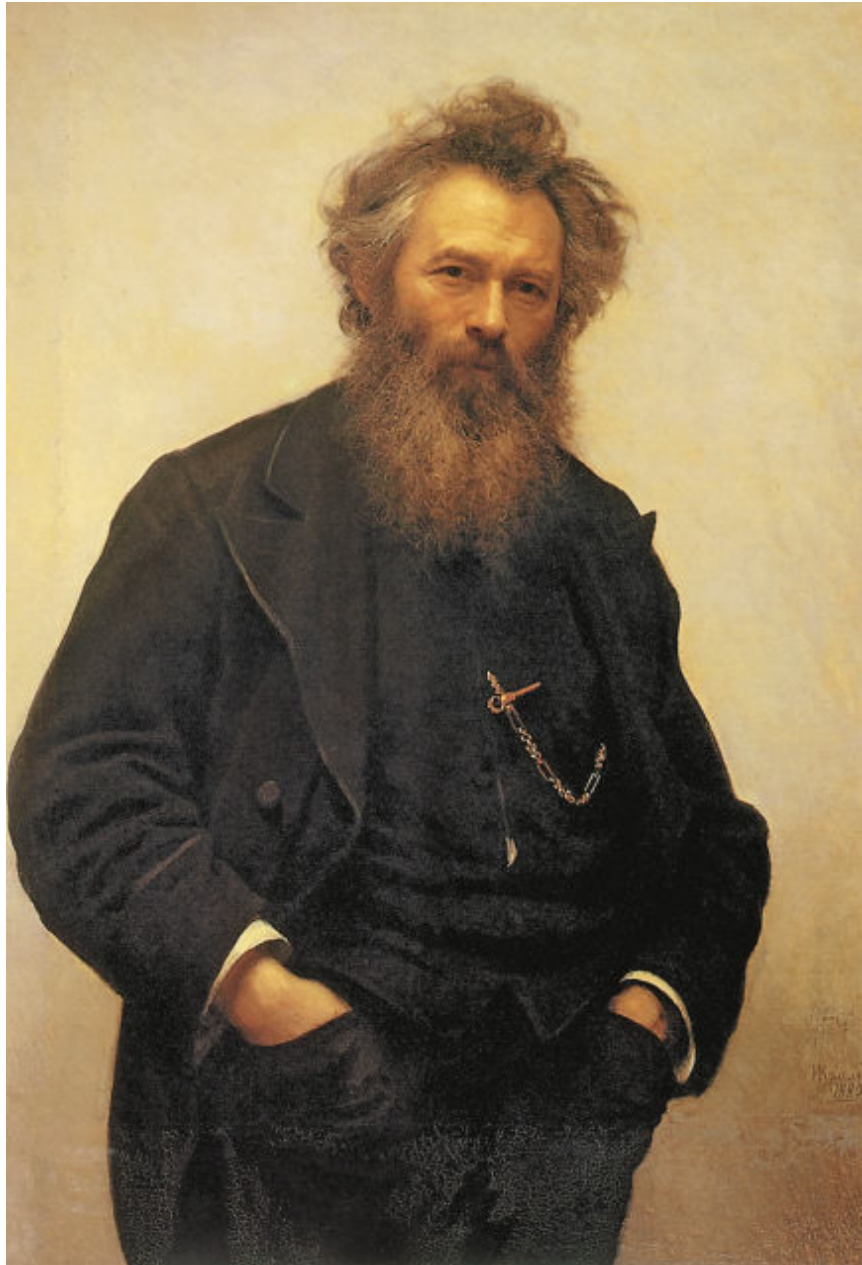
В основе картины лежит эпизод из жизни Христа, когда он на 40 дней удалился в пустыню, чтобы сделать окончательный выбор — отправиться служить людям и быть распятым или остаться неузнанным. Художник изображает Христа в момент величайшего внутреннего напряжения и сосредоточения: он сидит, крепко сжав руки

в замок, словно на границе двух миров – мира горнего, небесного, и мира дольного, земного. В письме к Гаршину Крамской так объясняет смысл картины: бывает в жизни каждого человека момент, когда нужно решить, «пойти ли направо или налево, взять ли за Господа Бога рубль или не уступить ни шагу злу». Вечный сюжет Евангелия художник проецирует на актуальные проблемы современности: народники 70-х годов трагически осознавали невозможность «служить добру, не жертвуя собой».



ИВАН КРАМСКОЙ. Портрет Л. Н. Толстого. 1873.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

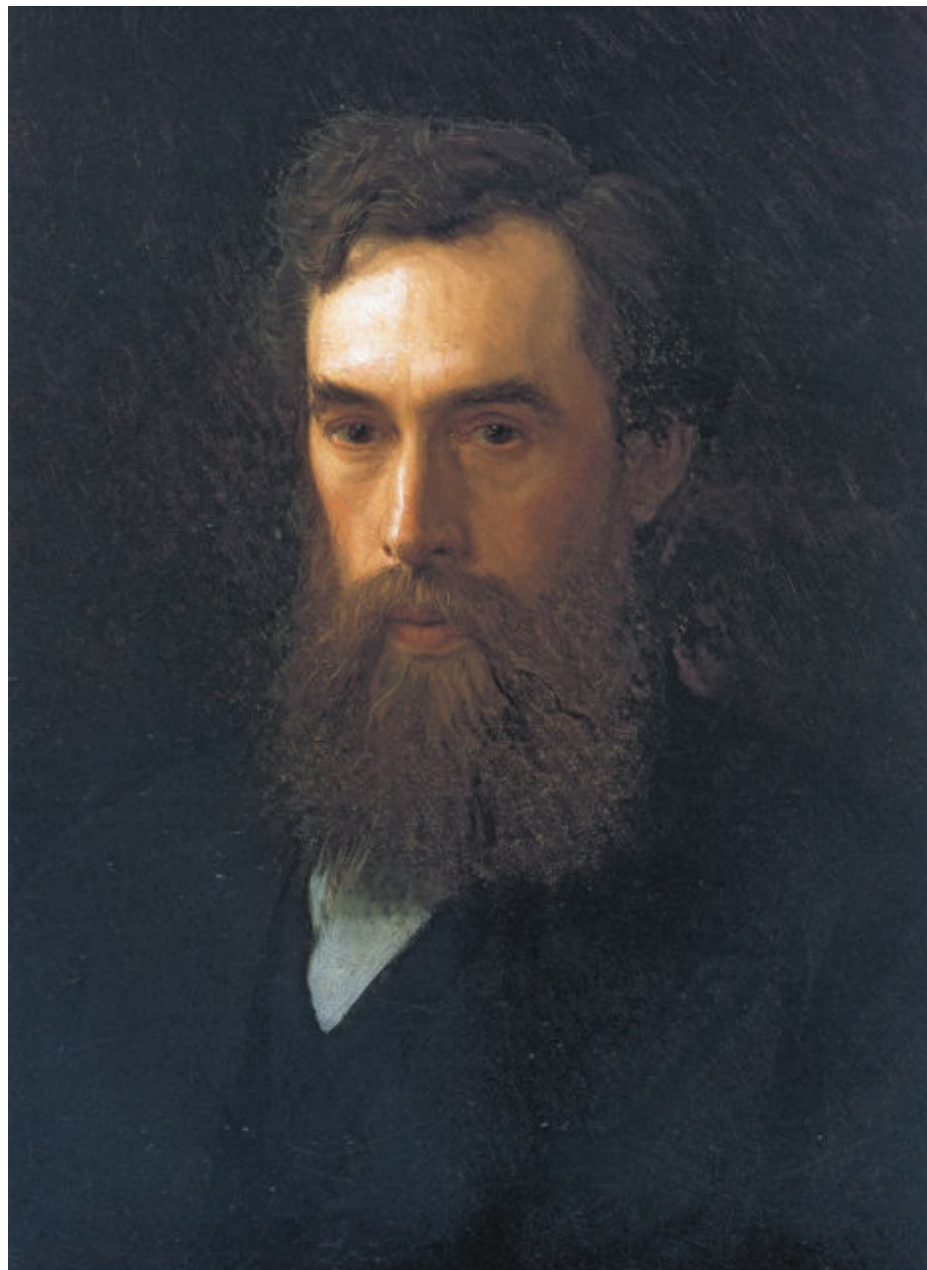
Портрет написан по заказу П. Третьякова. Лев Николаевич Толстой, считавший живопись «забавой для богатых», согласился позировать Крамскому только после его обещания уничтожить портрет, если он не понравится писателю. Жена Толстого вспоминала, что сеансы сопровождались оживленными беседами, спорами об искусстве. Крамской изобразил Толстого в ореоле его проповеднических идей: в свободной синей блузе, с умными, проницательными глазами, взгляд которых, по воспоминаниям современников, так трудно было выдержать – они словно сверлят зрителя насквозь. Крамской писал Репину: «А граф Лев Толстой, которого я писал, интересный человек, даже удивительный. Я провел с ним несколько дней и, признаюсь, был все время в возбужденном состоянии даже. На гения смахивает».



ИВАН КРАМСКОЙ. Портрет И. И. Шишкина. 1873.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Портрет был написан в то время, когда Иван Иванович Шишкин находился в зените своей славы. За статный, богатырский облик и пристрастие к изображению леса друзья называли его «лесной богатырь». Темный костюм не отвлекает внимания от выразительного добродушного лица, обрамленного шапкой седеющих волос. Золотая цепочка часов подчеркивает материальный достаток признанного

художника. Современники, пораженные сходством портрета, написали шутивную эпиграмму: «Он более на Шишкина похож, чем сам оригинал на самого себя».



ИВАН КРАМСКОЙ. Портрет П. М. Третьякова. 1876.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Все, кто знал Павла Михайловича Третьякова, говорили о его необыкновенной скромности. Он никогда не создавал шумиху вокруг

своего имени, не любил позировать художникам. По воспоминаниям дочери собирателя, портрет писался во время болезни Третьякова: «Я помню шуточные разговоры, что... у такого трезвенника, как П. М. – подагра, он не мог двигаться. <...> Кому первому – Вере Николаевне или Крамскому – пришла мысль написать его портрет – не знаю. Но помню, как несмотря на увиливание ему поневоле пришлось согласиться. Портрет был написан небольшой и очень быстро. П. М. на нем чрезвычайно похож и симпатичен».



ИВАН КРАМСКОЙ. Неутешное горе. 1884. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Картина создана под впечатлением личной драмы художника – смерти двух младших сыновей. В облике женщины узнаются черты жены художника, Софьи Крамской. Скорбная женская фигура в трауре, занимающая большую часть вертикального холста, воспринимается как монумент мужества и скорби. Она не плачет, словно оцепенела от горя. У ее ног – весенние цветы, символ красоты и продолжения жизни: красный тюльпан распустил свои нежные лепестки, наклонили головки желтые нарциссы. Среди картин на стене виден фрагмент полотна И. Айвазовского «Черное море». Оно в это время уже находилось в собрании Третьякова, но Крамской вводит его в свою работу, подчеркивая идею родства личной трагедии с беспощадной, бушующей морской стихией.



ИВАН КРАМСКОЙ. Некрасов в период «Последних песен».
1877–1878. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Крамской писал поэта с натуры в последние месяцы его жизни, в момент сочинения стихов. Ему приходилось работать урывками, по 10–15 минут, и он успел при жизни поэта завершить лишь одну голову. На портрете стоит дата 3 марта 1877 года – это день, когда Некрасов написал стихотворение «Баюшки-баю». 27 декабря 1877 года Некрасов умер. После смерти поэта Крамской создал этот портрет-

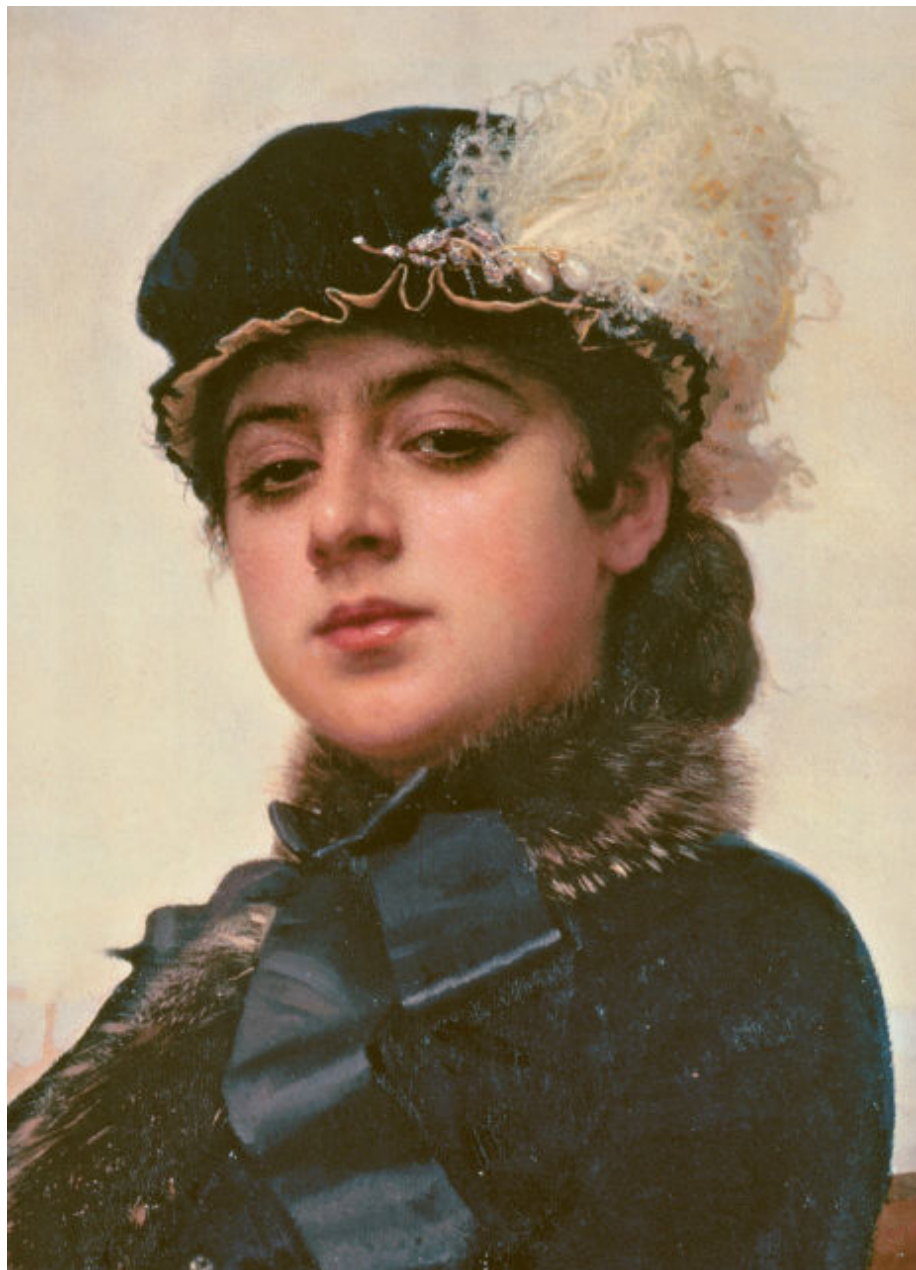
картину, вклеив в него первоначальный маленький портрет, написанный с натуры. Художник предельно достоверно передает не только одухотворенное, изнуренное болезнью лицо Некрасова, но и обстановку комнаты, где прошли последние дни поэта.



ИВАН КРАМСКОЙ. Неизвестная. 1883. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Современники просили художника раскрыть секрет, кого он изобразил на портрете. Критик В. Стасов громогласно назвал героиню «кокоткой в коляске». В частном собрании в Праге хранится живописный этюд к этому портрету, где женщина не так эффектна и красива, а чувство опустошенности и надменности на ее лице обозначено более ясно. Несомненно, Крамской дал собирательный образ, некий тип, характерный для этого времени. Неизвестная красавица одета по последней парижской моде: на ней шляпа

«Франциск», перчатки из тончайшей кожи, бархатное пальто «Скобелев» с соболиным мехом, на руке сверкают золотые браслеты. В высшем обществе было принято слегка отставать от моды, поэтому можно предположить, что перед нами дама «полусвета» – актриса или богатая содержанка. Во времена Крамского этот образ называли «эмансипистка» за надменный, вызывающий взгляд женщины, за дистанцию, которую она смело удерживает со зрителем.



ИВАН КРАМСКОЙ. Неизвестная. Фрагмент



ГРИГОРИЙ МЯСОЕДОВ. Страдная пора (Косцы). 1887.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Страда показана в картине как торжественное, величавое действо – итоговое событие в трудовом годе крестьянина. По бескрайнему золотому полю в мерном ритме и строго определенном порядке движутся косцы. У зрителя не может не возникнуть чувство гордости за мощь и силу этих людей, которые так легко и красиво выполняют тяжелую работу. По своему содержанию эта картина перекликается со страницами романа Л. Толстого «Анна Каренина», где дано описание работы крестьян в поместье Левина. Над полем царит ярко-голубое небо с легкими облаками, весь колорит картины светлый и радостный.



ГРИГОРИЙ МЯСОЕДОВ. Земство обедает. 1872.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Эта работа художника-передвижника Мясоедова – отклик на проведенную в 1864 году земскую реформу, по которой крестьяне получили право посылать своих делегатов в органы местного самоуправления. В открытом окне трактира половой протирает тарелки после сытного обеда «интеллигентной», богатой части земства. На улице расположились беднейшие депутаты-крестьяне. Краюха хлеба, луковица да кувшин воды составляют их незатейливую трапезу. Критик В. Стасов писал: «вот их времяпрепровождение, пока их товарищи, одетые куда дороже, посаженные и накормленные куда лучше, кончат своих жареных фазанов и шампанское и уже потом пожалуют судить и рядить с “этими” о всех важных делах». Мясоедов очень дорожил передачей будничности изображенной сцены: на предложение П. Третьякова убрать кур с первого плана он ответил отказом.



КОНСТАНТИН САВИЦКИЙ. Встреча иконы. 1878.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Встреча иконы» — одна из тех «хоровых картин» на тему народной жизни, появление которых приветствовалось демократической критикой в 70-е годы. В ней есть острая наблюдательность, объективность в передаче типов без чрезмерного «критического» нажима. В деревню привезли почитаемую чудотворную икону, которую вышло встречать все население. Из кибитки вылезает священник с брезгливо-недовольным лицом, которого сопровождает помощник, равнодушно ждущий, когда можно будет пустить по кругу кружку для пожертвований. В толпе крестьян, напротив, можно увидеть много одухотворенных лиц, одушевленных истинной верой. В центре, среди детей, выделяется фигура молодого сельского учителя. Он не смотрит на икону, а предаётся размышлениям о тяжелой и скорбной русской действительности.



ВЛАДИМИР МАКОВСКИЙ. Любители соловьев. 1872–1873.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Лучи солнца с трудом пробиваются сквозь маленькое оконце, освещая плохо прибранную избу с бедной обстановкой. За самоваром собрались трое друзей – простые, небогатые люди. Они зачарованно слушают пение соловья в клетке, забыв на мгновение о своих проблемах.

Ф. Достоевский писал об этой картине: «Если нам есть чем-нибудь погордиться, что-нибудь показать, то уж, конечно, из нашего жанра... в этих маленьких картинках, по-моему, есть даже любовь к человечеству, не только к русскому в особенности, но даже и вообще».



ВЛАДИМИР МАКОВСКИЙ. Крах банка. 1881.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Словно на сценических подмостках перед нами разворачивается театральная мизансцена. В вестибюле разорившегося банка посетители бурно переживают потерю своих денежных вкладов. Разгневанная барыня пытается что-то доказать городовому, слева старушке у окна стало плохо. Крестьянин «пошел по миру» – его шапка на полу приготовлена для подаяния... В этой картине ярко видна самая сильная сторона Маковского – умение передать характеры и психологические типы своих современников, меткая наблюдательность к манерам и повадкам людей.



ВЛАДИМИР МАКОВСКИЙ. На бульваре. 1886–1887.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Картина отражает одну из реалий тогдашней русской жизни – уход крестьян в город на заработки. Они теряли связь с деревней, но не могли вписаться в новую городскую культуру. На скамейке бульвара разбитной, покрасневшийся подвыпивший парень с гармоникой даже не смотрит в сторону своей испуганной, подавленной юной жены, которая приехала к нему в город с грудным ребенком. Ощущение щемящего одиночества и тоски усиливает осенний пейзаж бульвара. Художник А. Киселев писал по поводу картины: «Подобные пары можно наблюдать ежедневно на бульварах Москвы, примыкающих к Трубе, Сретенке и Мясницкой и переполненных рабочим и фабричным людом. Почему наша так называемая порядочная публика не любит выбирать эти бульвары местом своих прогулок».



ВЛАДИМИР МАКОВСКИЙ. Вечеринка. 1875–1897.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Эта картина – художественный документ о времени, когда в России ширилось народническое движение, проходили собрания революционно настроенных сторонников преобразований. Маковский был равнодушен к политике, и эту картину он долго не мог закончить. Начатая в 70-е годы, «Вечеринка» была завершена спустя много лет под впечатлением от кровавых событий на Ходынском поле. В сумрачной комнате собрались представители интеллигенции разных поколений. Они слушают вдохновенно выступающую девушку с короткими волосами (вызов общественным нормам). Ее горячо поддерживают взволнованный бородатый студент и женщина в черном платье с бледным лицом. Напротив стола – мужчина, по облику рабочий, слушает скептически, покуривая трубку. Остальные члены

вечеринки погружены в раздумья. Пол комнаты усыпан брошенными окурками – и это рассказывает о культурном уровне собравшихся людей гораздо больше, чем их воспламененные революционными идеями лица...



ВАСИЛИЙ МАКСИМОВ. Все в прошлом. 1889.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Картина навеяна впечатлением от большого запущенного сада маленькой усадьбы Любша, неподалеку от которой жил художник. Пожилая барыня вынуждена покинуть господский дом и доживать свои дни в скромной бревенчатой постройке в обществе пожилой служанки-компаньонки. Но даже на закате дней традиции прежней роскошной жизни соблюдаются: на барыне модный когда-то кружевной чепец, дорогая бархатная шаль, на столе стоит чайная фарфоровая пара. Служанка довольствуется более скромной посудой и одеждой. Особое очарование картине придает пейзаж. На дальнем плане – большой, полуразрушенный усадебный дом, вырубленные деревья старинного

парка. Прошлое живет лишь в воспоминаниях, но серебристое сияние теплого весеннего дня наполняет душу светлым покоем, и по-прежнему буйно цветет старый куст сирени...



НИКОЛАЙ ЯРОШЕНКО. Студент. 1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В картине запечатлен не индивидуальный образ конкретного человека. Все житейские обстоятельства его бытия остаются вне

полотна, но мы легко можем их домыслить, настолько ярок представленный образ сам по себе. Юноша смотрит исподлобья, словно готов что-то предпринять... Ярошенко изобразил исторический портрет целого поколения молодых людей-студентов, которые были одержимы идеей переустройства действительности, вливались в народническое движение, становились революционерами.



НИКОЛАЙ ЯРОШЕНКО. Кочегар. 1878. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В этой картине появился новый для русского искусства герой-пролетарий – заводской рабочий. Ярошенко хорошо знал, какие были тяжелые условия работы кочегара, как скудно она оплачивалась. На картине герой на секунду оторвался от работы, не в силах до конца разогнуть спину. Отблески пламени выделяют его натруженные руки с вздувшимися венами, воспаленные глаза, усталое, задумчивоугрюмое лицо. Тревожную атмосферу «душной» паузы завершает «зловещая» тень на стене. Критик А. Прахов писал: «Я давно уже не видел произведение, которое бы вдохновляло меня так глубоко. В “Кочегаре” мы встречаем тип, резюмирующий целую область труда, один из блестящих исторических портретов нашей эпохи». В. Гаршин под впечатлением от картины написал рассказ «Художники».



НИКОЛАЙ ЯРОШЕНКО. Всюду жизнь. 1888. Государственная Третьяковская галерея, Москва

По мемуарному свидетельству, картина была написана художником под впечатлением от рассказа Л. Толстого «Чем люди живы». В окне тюремного вагона представлена как бы «картина в картине». Добрые, светлые люди разных сословий делятся последними крохами, чтобы накормить голубей. Здесь и женщина с ребенком, по облику сильно напоминающая Богоматерь, и пожилой крестьянин, и солдат, и рабочий.

Их радостное оживление от вида слетающих на корм голубей контрастирует со страшными обстоятельствами их собственной жизни. Картина символична, обладает яркой плакатной интонацией, проникнута добрым, сердечным отношением художника к своим героям. «Какая чудная вещь! И как она много говорит нашему сердцу... Вы отходите от картины растроганным...» – восторгался Толстой.



НИКОЛАЙ ГЕ. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. 1871. Государственная Третьяковская галерея, Москва

На расчерченном, подобно шахматной доске, полу кабинета Петра в Монплезире происходит трагический молчаливый поединок двух фигур. Уверенно сидит в кресле Петр, царевич же понуро опустил голову, не смея взглянуть в глаза отцу. О раскрытом заговоре свидетельствуют письма на столе, упавшие на пол бумаги.

Из письма Петра царевичу Алексею:

«За мое отечество и люди живота своего не жале и не жалею, то како могу тебя непотребного пожалеть. Лучше будь чужой добрый, нежели свой непотребный». Верховный суд с согласия Петра приговорил царевича к смертной казни. Алексей умер через два дня после заключения в Петропавловскую крепость – его задушили подушками в каземате.

Картина имела огромный успех на I передвижной выставке (1871). Впервые в русском искусстве историческая драма была представлена без оперной патетики, глубоко и реалистично.



НИКОЛАЙ ГЕ. Тайная вечеря. 1863. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Картина была создана под влиянием религиозных идей художника А. Иванова, с которым Ге познакомился в Риме. Там же он прочел книгу «Жизнь Иисуса» Штрауса и был глубоко поражен драмой Тайной

вечери. Художник переосмыслил евангельский сюжет в историческом и нравственном плане. В полутемном пространстве комнаты перед нами предстает сцена трапезы Христа и его учеников. После слов Иисуса «один из вас предаст Меня» предатель Иуда уже обнаружил себя – представ перед своими товарищами темной мрачной тенью, он покидает трапезу. Трактровка Ге отличается от традиционного воплощения этого сюжета, где Иуда остается неузнанным. Момент узнавания предателя приводит к острой психологической драме: на лице Христа – благородная скорбь, Петр возмущен изменой (в его облике художник изобразил самого себя), остальные апостолы в немом изумлении смотрят на удаляющегося Иуду. Своей реалистической подачей «Тайной вечери» Ге удивил современников, картина имела большой успех.



НИКОЛАЙ ГЕ. Портрет Л. Н. Толстого. 1884. Государственная Третьяковская галерея, Москва

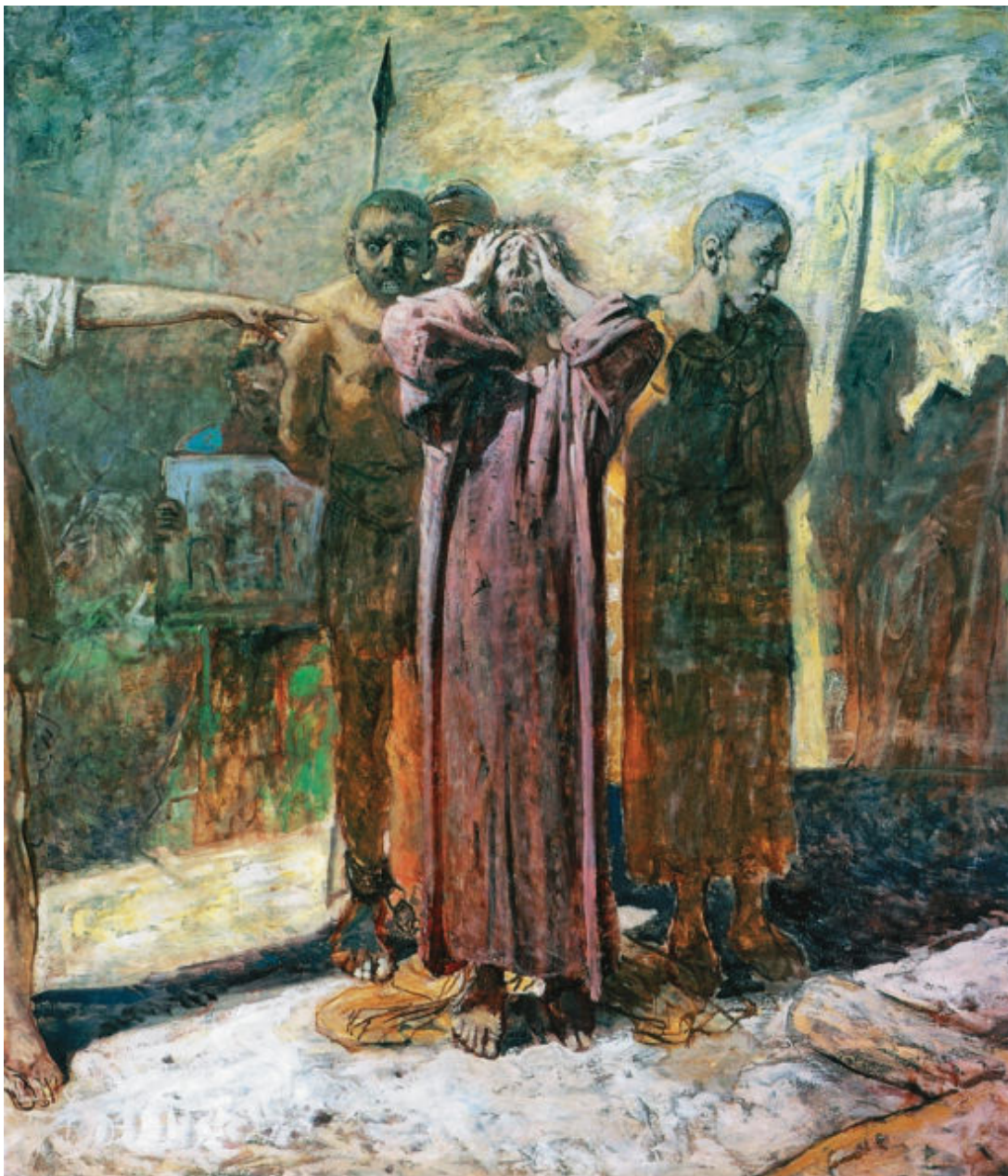
После 1875 года художник переживал творческий кризис, перестал писать. В 1882 году он случайно прочитал в газете статью Толстого «О переписи в Москве», что во многом перевернуло его жизнь, заставило вернуться к активной творческой позиции. Ге покинул хутор на Украине и отправился в Москву, чтобы «обнять этого великого человека и работать ему...» Портрет создавался в доме Толстого

в Хамовниках. Писатель представлен во время работы над рукописью «В чем моя вера». Композиция портрета смело нарушает принятые в это время нормы: зритель не видит глаза портретируемого. Критики писали, что так «мы рискуем очутиться перед затылком одного из наших великих людей, перед очень похожим затылком, но едва ли кому нужным».



НИКОЛАЙ ГЕ. «Что есть истина?». Христос и Пилат. 1890.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В образах этой знаменитой картины сталкиваются два противоположных начала, два миропонимания. В облике прокуратора Иудеи Понтия Пилата подчеркнуто плотское, земное начало: его мощная фигура рельефно выделена светом. Изможденный, почти бесплотный Христос стоит в тени. Он ничего не отвечает на вопрос Пилата, потому что истина – это он сам, и эта Истина сокрыта от Пилата. В отличие от П. Третьякова, которому картина не понравилась, Л. Толстой был от нее в восторге и настоятельно просил Третьякова приобрести это полотно. «Окончательно решить может только время, но ваше мнение так велико и значительно, что я должен поправить ошибку, теперь же приобрести картину и держать ее до времени, когда можно будет выставить», – согласился Третьяков.



НИКОЛАЙ ГЕ. Голгофа. 1893. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ге признавался, что эта картина его измучила: он долго искал возможность выразить образы Христа и двух разбойников без традиционных крестов на Голгофе. Художник изобразил драматический момент – беспощадный указующий жест руки слева свидетельствует о неотвратимо приближающейся казни. В преддверии смерти одного разбойника бьет лихорадка, другой убит горем. Христос,

запрокинув голову, продолжает страстно молиться. Картина шокировала современников, даже Л. Толстого, своей экспрессивной формой. А. Бенуа писал, что такие работы – «наполовину неразборчивые листы из записной книжки, на которых Ге заносил в порыве истеричного возбуждения свои чувства и впечатления».



ИЛЬЯ РЕПИН. Бурлаки на Волге. 1870–1873. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Трудно поверить, что пред нами картина начинающего мастера, настолько ярко и по-взрослому мудро и новаторски раскрыта в ней тема народной жизни. Репин мастерски выстраивает композицию: движение бурлаков направлено по диагонали навстречу зрителю. Они мерно и привычно тянут лямку, тяжело ступая по пустынному песчаному берегу. У каждого из них своя история жизни. В первом ряду – бурлаки-коренники: мудрец и философ Канин, в паре с ним – такой же могучий, заросший волосами бурлак, в котором чувствуется дикая, необузданная сила. Низко пригнулся к земле, натянул свою лямку выдавший виды Илья-матрос. Рядом – молодой, порывистый Ларька в розовой драной рубашке и флегматичный старик, на ходу набивающий трубку. Энергично тянут лямку отставной солдат и черноволосый суровый «Грек». Замыкает вереницу людей повисший в изнеможении на лямке бурлак как знак безмерной покорности и бессилия.

Позади и вокруг бурлаков выжженные солнцем просторы волжских берегов, которые воспринимаются как грустный, протяжный

мотив русской песни, как обобщенный символ бесконечности самой матушки-России.



ИЛЬЯ РЕПИН. Протодьякон. 1877. Государственная Третьяковская галерея, Москва

На портрете Репин изобразил настоятеля чугуевской церкви отца Ивана Уланова. Тучная фигура священника занимает бóльшую часть холста. Черное одеяние образует подобие постамента, на котором

покоится выразительная голова. Широкими пастозными мазками выписано лоснящееся лицо с большим мясистым носом и седой окладистой бородой. Суровый взгляд из-под густых нахмуренных бровей дополняется величавым жестом руки, крепко сжимающей посох. Окончательно довершает «плотский» облик широкая ладонь, которая покоится на необъятном чреве, придерживая золотую цепочку. «Это экстракт наших дьяконов, этих львов духовенства, у которых ни на одну иоту не попадаетея ничего духовного — весь он плоть и кровь, лупоглазие, зев и рев, рев бессмысленный, но торжественный и сильный» (И. Репин).



ИЛЬЯ РЕПИН. Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году. 1879. Государственная Третьяковская галерея, Москва

После подавления стрелецкого бунта 1698 года по приказу Петра I стрелецкое войско было расформировано. Софья, которая к тому времени уже находилась под надзором в Новодевичьем монастыре за связь с мятежными стрельцами, была пострижена в монахини

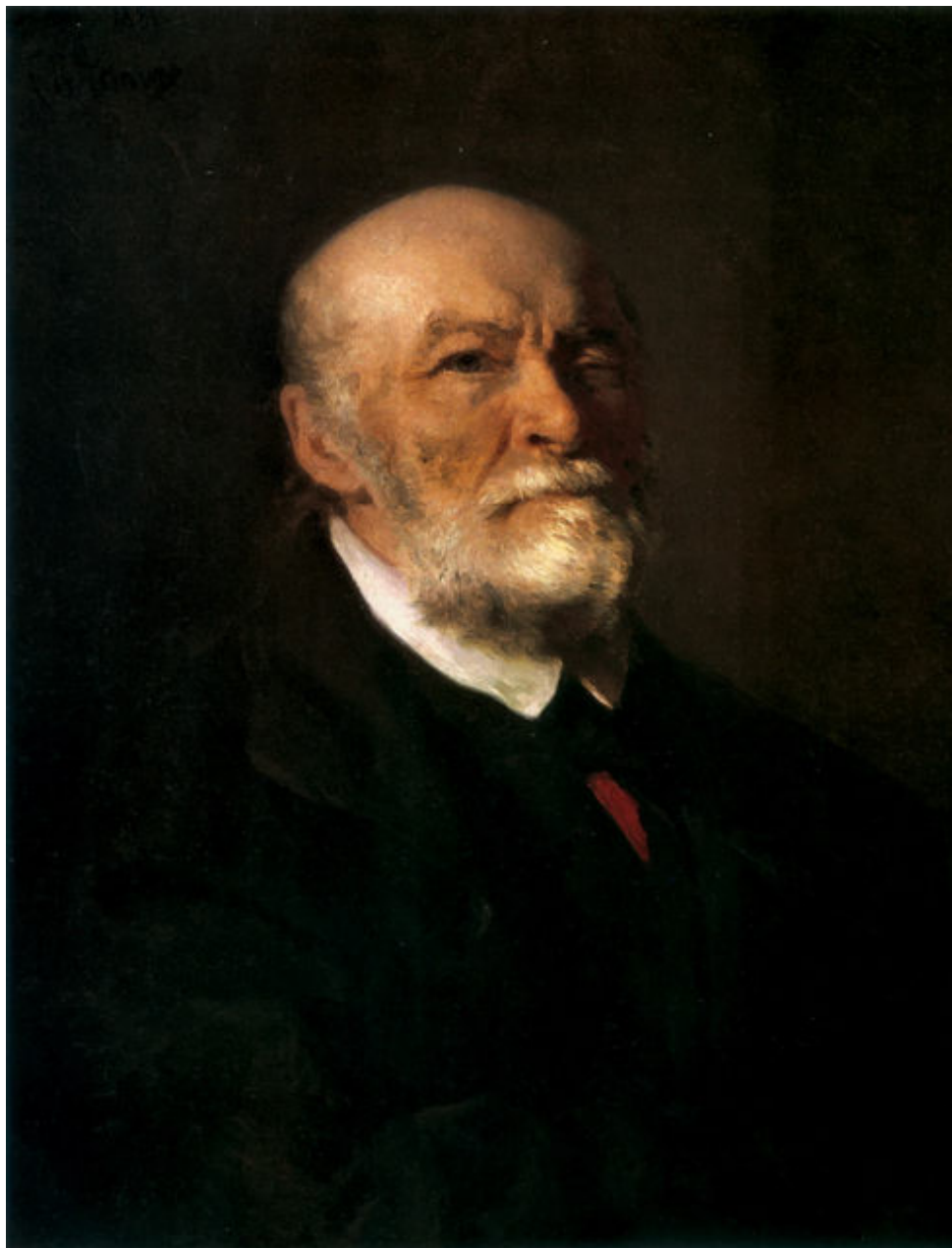
под именем Сусанны. Для устрашения в течение пяти месяцев под окнами кельи новой инокини висели тела трех стрельцов, в руки которых были вложены челобитные с признанием вины. На картине в полумраке кельи мерцающим светом лампы высвечивается царственная фигура Софьи, которая замерла в томительном ожидании решения своей участи. В освещенном проеме узкого решетчатого окна зримое свидетельство ее вины – силуэт повешенного стрельца. Гневное лицо царевны, ее поза со сложенными руками – знак вынужденного затянувшегося ожидания, все свидетельствует о том, что она не готова смириться со своей участью даже в монастырских стенах. И. Крамской проницательно заметил, что царевна Софья напоминает здесь запертую в клетку тигрицу.



ИЛЬЯ РЕПИН. Портрет М. П. Мусоргского. 1881.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Репин был большим поклонником таланта Модеста Петровича Мусоргского (1839–1881). Узнав о его неизлечимой болезни, он поспешил к композитору в Петербург в Николаевский военный госпиталь, где написал этот портрет за 4 дня – со 2 по 5 марта, а 16 марта 1881 года Мусоргского не стало.

Следы болезни на лице Мусоргского поразительно контрастируют с умным взглядом больших серых глаз, в которых продолжает жить неугасающий творческий дух. Портрет написан быстрыми, темпераментными, широкими мазками. Превосходно передан контраст между телесной немощью, одиночеством и интеллектуальной мощью умирающего композитора. Деньги, полученные за портрет, Репин пожертвовал на памятник великому композитору.



ИЛЬЯ РЕПИН. Портрет Н. И. Пирогова. 1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Репин писал знаменитого хирурга Николая Ивановича Пирогова (1810–1881) не по заказу, а для себя, вдохновившись интересной «натурой» этой неординарной личности. Как и большинство лучших портретов Репина, он был исполнен быстро, за три дня, что позволило сохранить свежесть первого впечатления, вдохновившего художника. Несмотря на знаменитую строгую верность натуре, Репин достаточно деликатно изобразил физический недуг хирурга. Он написал голову в полуобороте так, что слепой, подернутый бельмом глаз оказался в глубокой тени. Лицо хирурга написано густыми, словно «разметавшимися» мазками, быстрый ритм которых становится выражением пульсации чувств модели. Динамичный разворот фигуры, словно скользящая тень на лице, прищуренный, напряженный взгляд – все это сообщает портрету поразительную жизненность.



ИЛЬЯ РЕПИН. Портрет П. А. Стрепетовой. Этюд. 1882.
Третьяковская галерея, Москва

Вероятно, портрет великой трагической актрисы Пелагеи Антипьевны Стрепетовой (1850–1903) писался Репиным как этюд для картины «В одиночном заключении». Этим объясняется усиление трагического звучания в образе актрисы: распущенные волосы, лицо, исполненное глубоких душевных мук. Находясь во власти внутреннего экстатического порыва, она словно взывает к нам, вся она —

чувственность и непокорность, соединение безмерной гнетущей тяжести чувств и торжества плоти. Фигура женщины освещена неровным мерцающим боковым светом, резко обозначающим рельеф лица, вспыхивающим на белом воротничке. Глаза, полные невысказанной душевной муки, погружены в тень. Губы полуоткрыты, словно с них только что сорвался глухой звук... Писатель Г. Успенский писал о подобных образах, что на их лицах читается «печаль не о своем горе».

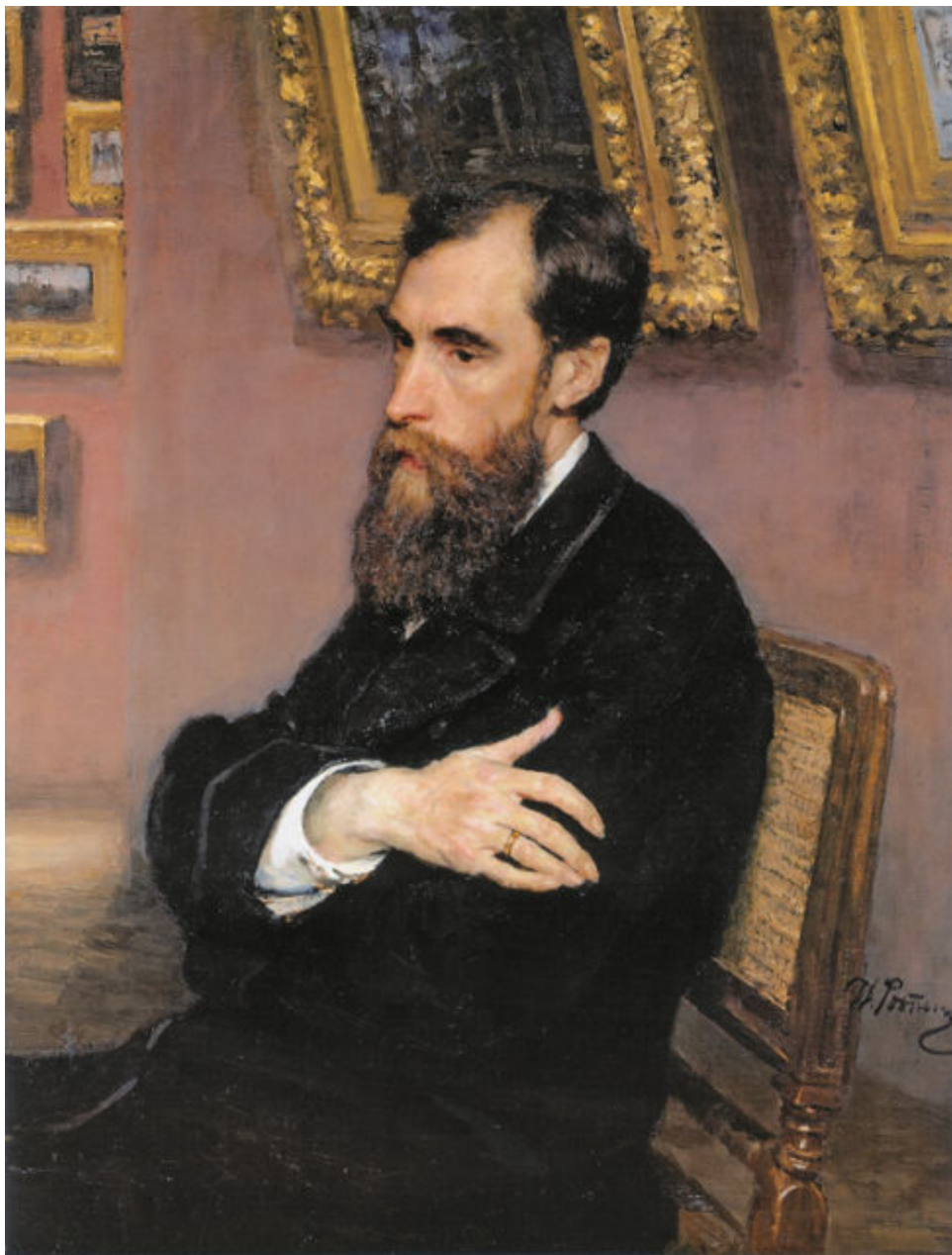


ИЛЬЯ РЕПИН. Крестный ход в Курской губернии. 1881–1883.
Третьяковская галерея, Москва

Летом 1881 года Репин побывал в окрестностях Курска, где в монастыре «Коренная Рождество-Богородичная пустынь» совершались знаменитые на всю Россию крестные ходы. Под впечатлением от увиденного он начал картину. По пыльной весенней дороге на фоне выжженных солнцем холмов движется многолюдная процессия. Урядники, старосты, понятые образуют живую цепь, ограждающую «официальную» – благополучную и сытую – часть крестного хода от нищих и бродяг, которые следуют

рядом, пытаюсь смешаться с процессией и даже вырваться вперед. В композиции выделяются определенные группы людей, каждая из которых образует смысловой, психологически ярко обозначенный «узел»: степенные крестьяне, несущие разукрашенный ковчег, серьезные певчие, чванливая помещица с чудотворной иконой, просветленный искренней верой, вырвавшийся вперед горбун... Перед зрителем предстает сама Россия – во всем ее неповторимом разнообразии, величавой и одновременно трагической правде. По размаху воплощения народной жизни «Крестный ход» Репина сродни всеохватности и глубине романов Л. Толстого.

В русском искусстве часто встречается мотив дороги как символ судьбоносного пути. Глядя на эту картину, кажется, что вся Россия в едином порыве движется куда-то... В этой большой «хоровой» картине Репин совершает гениальный «прорыв» в самое сущностное и сокровенное, что составляет основу русского народа, России вообще.



ИЛЬЯ РЕПИН. Портрет П. М. Третьякова. 1883. Третьяковская галерея, Москва

«Усевшись передо мной на кожаном стуле, Павел Михайлович чуть-чуть отклонился от стола, склонив голову набок, сложил крест накрест свои худощавые, длинные руки с тонкими и красиво обрисованными пальцами, впери́л в меня свои глубокие, вдумчивые глаза и замолк... Ни звука! Говори, мол, ты, если тебе нужно, а я

и помолчать не прочь... Точь-в-точь, как на известном репинском портрете», – вспоминал литератор Н. Полевой.

Третьяков не был импульсивным человеком: современники отмечали его основательность, серьезность, немногословность, скромность в быту. Он всю жизнь много трудился, совмещая торговые дела и подвижнический труд по собирательству галереи, страдал от нехватки времени для отдыха, для «жизни личной». Усталость и постоянная внутренняя сосредоточенность коллекционера не ускользнули от зоркого взгляда Репина. Все на портрете словно окутано теплым золотистым сиянием: теплые блики ложатся на лицо Третьякова, ярко освещена красивая рука с тонкими длинными пальцами, нарядно сверкают позолоченные рамы картин.



ИЛЬЯ РЕПИН. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1885. Третьяковская галерея, Москва

Шекспировская драма разворачивается в Александровской слободе. В центре композиции из синевато-холодного тревожного полумрака вспышкой света выхвачены две фигуры. Сцену убийства можно легко вообразить во временном развитии. Вначале была вспышка царского гнева: опрокинулось кресло, брошен посох. Густая лужа крови справа на ковре указывает то место, куда упал царевич от сильного удара в висок. Царь, обезумевший от ужаса, пытается остановить кровь, прижав ладонь к виску сына, в раскаянье просит у него прощения, целует в голову. Мы видим итог трагедии: угасающий взгляд царевича, его беспомощное тело, медленно сползающее на пол. «И как написано, боже, как написано! В самом деле, вообразите, крови тьма, а Вы о ней не думаете, и она на Вас не действует, потому что в картине есть страшное, шумно выраженное отцовское горе, и его громкий крик, а в руках у него сын, сын, которого он убил, а он... вот уж не может повелевать зрачком, тяжело дышит, чувствуя горе отца, его ужас, крик и плач, он, как ребенок, хочет ему улыбнуться...» – восхищался И. Крамской.



ИЛЬЯ РЕПИН. Не ждали. 1884. Третьяковская галерея, Москва

Репин приступил к работе над картиной в начале 1880-х годов, вдохновленный объявленной Александром III амнистией политическим ссыльным. Основной темой картины стало возвращение домой из ссылки осужденного, которого семья уже не ожидала увидеть живым. В комнате появляется изможденный, усталый человек – и от его темного силуэта в светлом интерьере сразу становится напряженно-тревожно. Его не узнала горничная, испугалась старуха-ключница, выглядывающая из-за ее плеча. В изумленном бессилии навстречу

поднялась мать в черном платье с траурной наколкой в волосах, замерла жена у рояля, недоверчиво смотрит маленькая дочь, и лишь сын радостно узнал отца. Что произойдет дальше, примет ли его семья? Мы чувствуем повисшую паузу, нам задан вопрос, в поиске ответа на который мы все внимательнее всматриваемся в картину.

«Не ждали» – своеобразный парафраз вечной библейской темы о вернувшемся в отчий дом блудном сыне. Художник словно примеряет ее к духовному опыту России 80-х годов XIX века.



ИЛЬЯ РЕПИН. Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года, в честь столетнего юбилея со дня его учреждения. 1903. Государственный русский музей, Санкт-Петербург

Работа над картиной, в которой Репину помогали его ученики Борис Кустодиев и Иван Куликов, продолжалась три года. Композиция огромного многофигурного портрета, включающего 81 персонаж, представляла огромные трудности. В полукруглом зале Мариинского дворца, где проходили заседания, стулья стояли в три ряда, и «в натуре» между ними было резкое перспективное сокращение. Репину пришлось писать фигуры переднего плана больше натуральной величины, чтобы важные в смысловом отношении фигуры дальнего ряда – императора Николая II и ближайших советников, визуальнo приблизить к зрителю. Колористическое решение полотна – простое и изысканное одновременно. Преобладают три цвета: красный, желтый и темно-синий. Получилась эффектная, но не пестрая композиция, наполненная

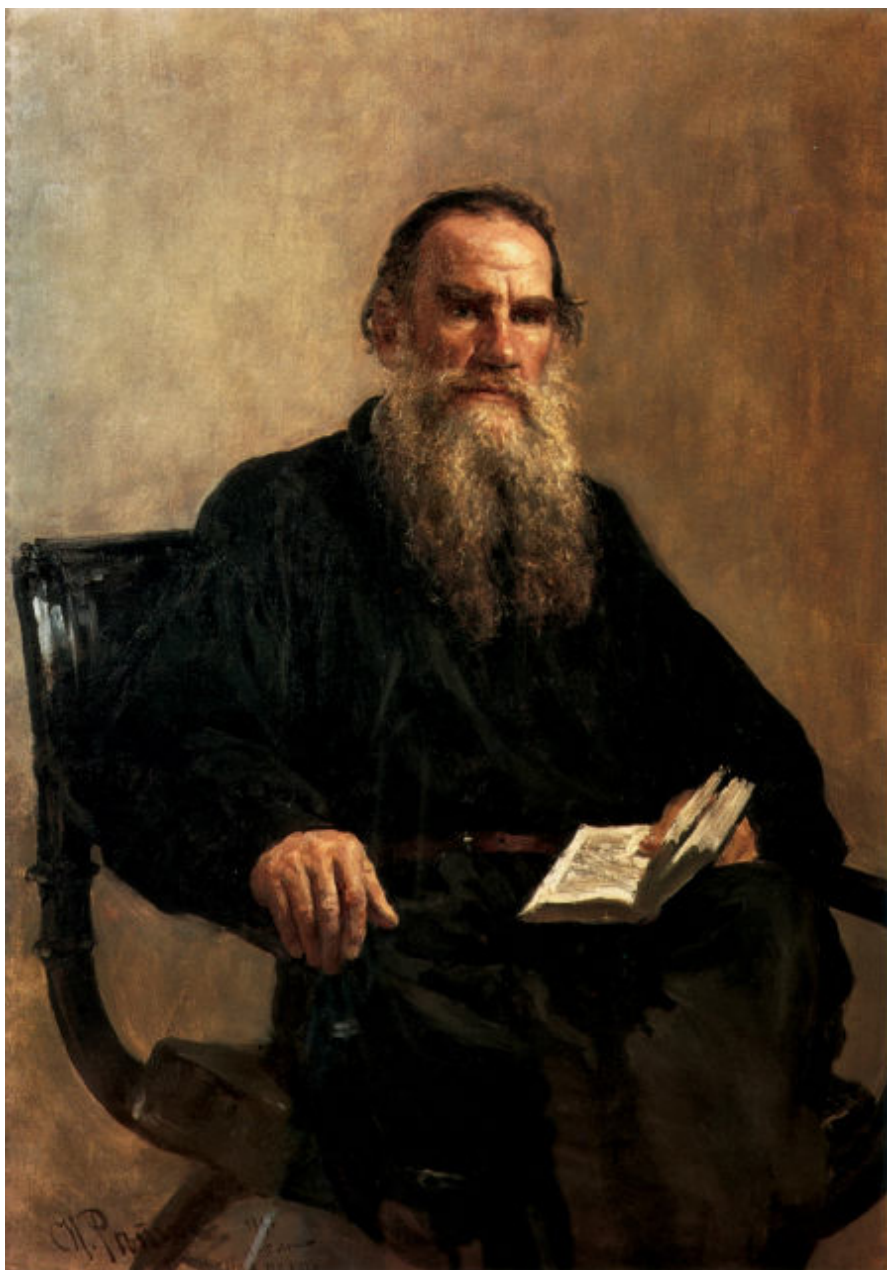
парадным блеском мундиров, сверканием орденских лент. Это огромное полотно стало подлинным шедевром позднего Репина. В это время у художника почти отказала правая рука, и картину он писал левой.



ИЛЬЯ РЕПИН. Портрет К. П. Победоносцева. *Этюд для картины «Торжественное заседание Государственного Совета...». 1903. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

Написанные широкой кистью, с глубоким знанием анатомии в передаче фигуры, с виртуозно переданной фактурой материалов,

портретные этюды для картины «Торжественное заседание Государственного Совета...» занимают особое место в творчестве Репина, отмечая последний взлет его живописного таланта. Один из лучших этюдов – портрет Константина Петровича Победоносцева (1827–1907), воспринимается как самостоятельное произведение искусства. Глядя на обер-прокурора Святейшего Синода, запечатленного так ярко, словно несколькими ударами кисти, вспоминается характеристика, данная ему Л. Толстым в романе «Воскресение»: «неподвижная маска бледного лица», «узкий, плешивый череп», «с толстыми синими жилами рука».



ИЛЬЯ РЕПИН. Портрет Л. Н. Толстого. 1887. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В середине августа 1887 года Репин прожил восемь дней у Толстого в Ясной Поляне, наблюдая вблизи великого писателя. На портрете облик Толстого подчеркнуто монументализирован: мы смотрим на писателя снизу вверх, черное ампирное кресло составляет эффектное обрамление для могучей фигуры. Черная блуза выразительным пятном выделяется на светло-охристом

пространственном фоне. Превосходно написана голова Толстого, его бодрое лицо, на котором, как писал Репин, «из-под густых грозных бровей светятся фосфорическим блеском глаза строгого покаяния». Взгляд Толстого устремлен внутрь себя. «Ни у кого не хватит духу подойти к нему спроста, отнестись с насмешкой. Но это добрейшая душа, деликатнейший из людей... А сколько жизни, сколько страсти в этом отшельнике!» – вспоминал Репин.



ИЛЬЯ РЕПИН. Запорожцы пишут письмо турецкому султану.
1880–1891. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Работе предшествовал многолетний труд по сбору исторического материала о донских казаках. Текст послания казаков турецкому султану Ахмету III от 1676 года, которое читал Репин, анекдотический – подлинное письмо было другим. Смысл послания примерно следующий: «убирайтесь от нас, иначе будем лупить вас». Сюжет картины вобрал в себя и анекдот, и исторические предания, и литературные ассоциации с повестью «Тарас Бульба» Н. Гоголя. Рядом с писарем изображен легендарный атаман запорожцев Серко, хохочущий казак в белой бурке справа – Тарас Бульба. Эту картину называют «энциклопедией смеха» – настолько многообразны

смеющиеся лица казаков, от неумного хохота до легкой усмешки и едва заметной улыбки.



ИЛЬЯ РЕПИН. Запорожцы пишут письмо турецкому султану.
Фрагмент



ИЛЬЯ РЕПИН. Стрекоза. 1884. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Портрет дочери художника Веры – один из лучших образцов пленэрной живописи Репина. Девочка сидит на деревянной перекладине, но, кажется, через мгновение она спрыгнет на землю и куда-то умчится. Словно крылья стрекозы сверкают и переливаются бликами складки платья, резкая тень от панамки ложится на лицо.



ИЛЬЯ РЕПИН. Осенний букет. 1892. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Элегические лесные дали подернуты сиреневой дымкой ранней осени. Серо-голубое небо затянуто облаками. Ровное освещение пасмурного вечера позволяет художнику передать краски природы во всей их полноте, без ярких вспышек бликов. Энергичными мазками написан ковер из травы и цветов, и эти цветочные мотивы словно

переходят в узор светлой юбки дочери художника Веры, а затем собираются в плотно, рельефно написанный букет цветов у нее в руках.



ВАСИЛИЙ СУРИКОВ. Утро стрелецкой казни. 1881.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В 1698 году стрельцы, подстрекаемые царевной Софьей, подняли мятеж против молодого царя Петра I. После подавления бунта казни мятежников проходили по всей Москве. На картине Сурикова перед нами сердце России – Красная площадь. С разных концов города сюда привезли осужденных. С ними пришли проститься их родственники, которые образуют живописную толпу, напряженно ожидающую начала казни. Справа на коне восседает Петр, наблюдая за происходящим. В многолюдной толпе стрельцы выделяются белыми рубахами и свечами в руках. Горящие и гаснущие свечи в картине, по меткому наблюдению М. Волошина, становятся метафорой продолжающейся или угасающей жизни. Одного из осужденных уже ведут в сторону виселиц, и его потушенная свеча брошена на землю. В центре картины возвышается фигура стрельца, прощающегося с народом, он прижимает свечу к груди, но к ней уже тянется рука солдата-преображенца... Седоволосый стрелец с потемневшим, словно оцепеневшим лицом внутренне приготовился умереть, и солдат

в треуголке задувает его свечу. Слева от него чернобородый стрелец не готов смириться со своей участью, крепко сжимая свечу в руке. Яростным, непримиримым огненным взглядом смотрит на царя рыжебородый стрелец, и так же ярко горит его свеча, которую он сжимает, словно орудие мести. Замыкает круг «смертных» свечей погашенная свеча в руке у сидящей на земле женщины, которая черным платком закрыла лицо в знак траура.



ВАСИЛИЙ СУРИКОВ. Меншиков в Березове. 1883.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Александр Данилович Меншиков (1673–1729), сподвижник Петра I, генералиссимус, один из богатейших людей этого времени, в годы правления Петра II был отстранен от власти, лишен имущества и отправлен с семьей в ссылку в далекий сибирский город Березов. Его

жена, не выдержав тягот пути, умерла. На картине перед нами интерьер тесной, холодной избы. Сквозь маленькое заиндевевшее окошко едва проглядывает свет морозного дня. Вокруг стола, тесно прижавшись друг к другу, сидят Меншиков и его дети. Каждый из них размышляет о былом, грезит о будущем...

Фигура Меншикова, по выражению Крамского, подобна «орлу в клетке». Суриков сознательно нарушил пропорции, увеличив ее масштаб, давая зрителю почувствовать нерастроченные силы этого «полудержавного властелина» (А. Пушкин). Золотой перстень на пальце и драгоценный подсвечник на столе – вот все, что осталось ему от былого богатства. К нему прижалась старшая дочь Мария – хрупкая, больная, страдающая. Она не переживет эту ссылку, как и сам Меншиков. Дочь Александра и сын Александр еще полны жизни. Солнечные лучи золотят волосы девушки. Она занята чтением Священного Писания – главным духовным утешением в эти тяжелые дни. Александр погружен в молчаливое созерцание. При новой императрице им суждено будет вернуться в столицу.



ВАСИЛИЙ СУРИКОВ. Меншиков в Березове. Фрагмент



ВАСИЛИЙ СУРИКОВ. Боярыня Морозова. 1887.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Феодосия Прокофьевна Морозова (1632–1675) была одной из героинь народного движения – церковного раскола. В 60-е годы XVII века патриарх Никон при поддержке царя Алексея Михайловича предпринял церковную реформу, которая расколола верующих на сторонников реформы и раскольников – старообрядцев. По законам этого времени все раскольники подлежали гонениям, вплоть до смертной казни. Боярыня Морозова была арестована 16 ноября 1671 года. На картине закованную в цепи Морозову везут по заснеженным московским улицам на посмешище. Пестрая толпа теснится вокруг саней, чтобы взглянуть на осужденную. Справа рядом с санями идет родная сестра Морозовой, княгиня Евдокия Урусова, старообрядка, разделившая крестный путь своей сестры. Проезжая мимо храма, Морозова высоко вознесла над толпой руку с двуперстием – символом старой веры. Ее бледное, фанатичное лицо устремлено вверх толпы на икону Богородицы. Молча утирает слезу платком пожилая женщина; молодая красавица, скрестив руки на груди, едва сдерживает слезы; девушка в золотистом платке склонилась в поклоне перед Морозовой. Единственный, кто не боится открыто поддерживать двуперстием боярыню, – сидящий на снегу юродивый. Он не опасается за свою жизнь: юродивых почитали на Руси как святых

и прорицателей. По композиционному и колористическому совершенству, умению передать сложную духовную атмосферу эпохи эта картина стала вершиной в творчестве Сурикова, непревзойденным шедевром русской исторической живописи.



ВАСИЛИЙ СУРИКОВ. Взятие снежного городка. 1891.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Эта картина была написана Суриковым после поездки в родной Красноярск, где он набирался душевных сил после смерти горячо любимой жены. Художник словно воскрешает впечатления своего детства – народную забаву во время масленичных гуляний. «Мы от Торгошиных ехали, – рассказывал художник М. Волошину. – Толпа была. Городок снежный. И конь черный мимо меня проскочил, помню. Это верно, он-то у меня в картине и остался». Разгоряченный всадник – лихой казак перепрыгивает через снежную насыпь. Веселые мальчишки пугают лошадь, размахивая ветками. Особое очарование картине придает живописная толпа сибиряков, радостно взирающая на происходящее. Колорит картины выдержан в мажорных тонах. Дивное сочетание голубовато-серебристого снега с яркими костюмами, нарядными узорами ковра, накинутого на сани, погружает зрителя в стихию народного праздника. Суриков словно «отдохнул душой»

в этой картине, припал к истокам чистого родника родной сибирской земли.



ВАСИЛИЙ СУРИКОВ. Покорение Сибири Ермаком. 1895.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Предки Сурикова были донскими казаками, покорявшими Сибирь вместе с дружиной Ермака. На картине «оживает» решительное сражение октября 1582 года между Ермаком Тимофеевичем и сибирским ханом Кучумом на Иртыше, в окрестностях Тобольска. Суриков рассказывал М. Волошину о работе над картиной: «А я ведь летописи и не читал. Она сама мне так представилась: две стихии встречаются. А когда я, потом уж, Кунгурскую летопись начал читать, – вижу, совсем, как у меня».

Небольшой отряд Ермака словно клином врезается в широкую полосу реки, заставляя противника отступить к берегу. На вершине холма – стремительно покидающие поле боя всадники, и не остается сомнений в том, за кем будет победа. Среди наступающих казаков с первого взгляда трудно отличить крепкую фигуру Ермака в серебристом шлеме – он спаян воедино со своей дружиной. Поразительно мастерство Сурикова в передаче национальных типов: крепких, суровых казаков со сверкающим орлиным взором и испуганных, удивленных огнестрельным оружием диких кочевников. Колорит картины, построенный на сочетании серебристых и охристых тонов с отдельными вкраплениями ярких пятен, по впечатлениям

современников, затмевал все картины вокруг, отливая благородным перламутром.



ВАСИЛИЙ СУРИКОВ. Переход Суворова через Альпы. 1899.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В 1799 году русские войска в составе 2-й антифранцузской коалиции (Австрия, Англия, Россия, Турция) под командованием Александра Васильевича Суворова (1729/1730–1800) совершили

героический переход через Альпийские горы и освободили от французов Северную Италию. Картина была закончена к столетнему юбилею этого знаменательного события. Верный принципу точной исторической правды, Суриков писал этюды на месте изображенных событий, в Швейцарии. В беседе с художником Я. Минченковым он передал свое впечатление от путешествия в Альпах: «Вылетаешь... как будто в небо, в свет, на мост, а сбоку и внизу – облака над бездной!».

В композиции картины воодушевленный Суворов на белом коне «вознесен над бездной». Движение разворачивается на зрителя, подобно водопаду: подбадриваемые великим полководцем, один за другим в невидимую пропасть скатываются солдаты. Лишь те лица солдат, которые встретились с ободряющим взглядом Суворова, озарены веселой улыбкой. Остальные воины, словно под властью беспощадного рока, иступленно движутся вниз, преодолевая инстинкт самосохранения и страх.



ВАСИЛИЙ СУРИКОВ. Степан Разин. 1906. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Интонация последней картины великого мастера подобна знаменитой народной песне «Из-за острова на стрежень...». Лодка с дружинниками Степана Разина выплывает на простор «речной

волны». Казаки отдыхают под мерный плеск весел: спят, музицируют, весело переговариваются... В центре лодки в глубоком раздумье, подбоченившись и сурово нахмурившись, расположился лихой казак – атаман Степан Разин. Дорогая сердцу Сурикову тема казацкой вольницы воплощена в этой картине со свойственным художнику мастерством, но не несет в себе отпечатка глубокого обобщения и гениального проникновения в драматизм исторической эпохи.

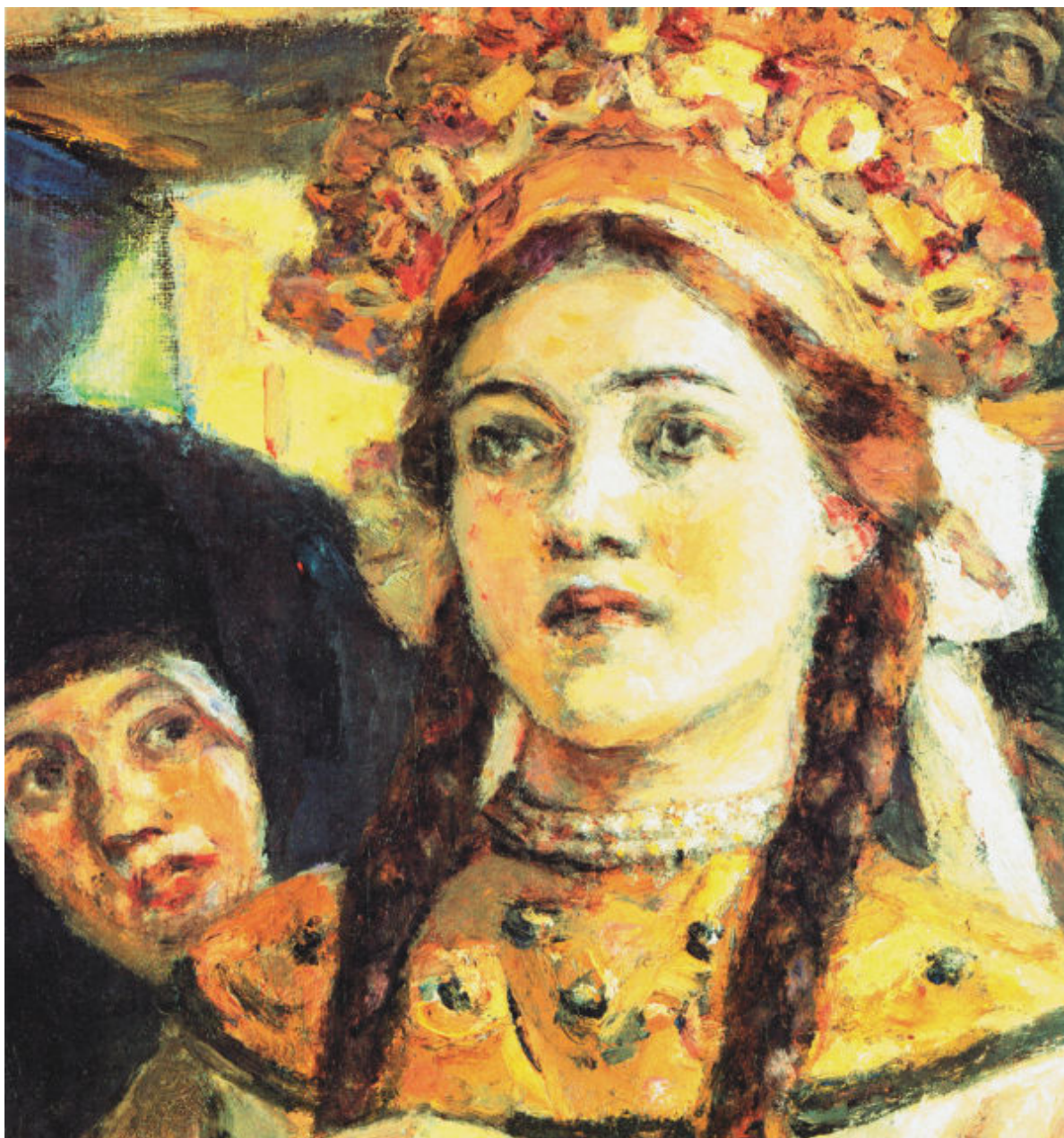


ВАСИЛИЙ СУРИКОВ. Посещение царевны женского монастыря. 1912. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Русским царевнам сложно было выбирать жениха: он должен был быть королевского рода и непременно православным. Поэтому часто их ожидал один путь – уход в монастырь. Царевны с пеленок попадали в лоно Церкви, где обучались грамоте, воспитывались в духе послушания и смирения, готовились к иноческой жизни.

На картине юная царевна, облаченная в парадные одежды, с драгоценной короной на голове, медленной поступью входит

в монастырский храм. Рядом идет строгая настоятельница, вдоль стены со сверкающими окладами иконами в почтительном приветствии выстроились монахини. Одни из них с нескрываемым любопытством разглядывают царевну, другие благоговейно кланяются. Юная царевна замерла в предчувствии перемен в своей судьбе. Она словно пребывает между двумя мирами: еще не отреклась от мира земного, полного соблазнов, и идет навстречу миру монастырского послушания и смирения. Глаза царевны, полные возвышенной и духовной сосредоточенности, устремлены к иконостасу. Она входит в монастырь и, видимо, останется в нем до конца дней своих.



ВАСИЛИЙ СУРИКОВ. Посещение царевной женского монастыря. Фрагмент



ВИКТОР ВАСНЕЦОВ. После побоища Игоря Святославича с половцами. 1880. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Картина написана на сюжет древнерусской поэмы «Слово о полку Игореве». Васнецов изображает не батальную сцену, а поэтическое предание о красоте подвига. Окончена битва на земле. На небе бой продолжается – в предвкушении добычи сцепились между собой стервятники. Погибли защитники земли Русской, но сама земля жива и полна светлой скорби о павших. Торжественно восходит над полем брани огромная розовеющая луна, словно отразившая пролитую кровь. Васнецов сознательно не дает отталкивающей картины смерти, убирает все натуралистические детали. Печально склонившиеся васильки и ромашки – словно поэтическая иллюстрация к строкам из поэмы: «Никнет трава / От жалости. / А дерево с кручиной / К земле приклонилось».



ВИКТОР ВАСНЕЦОВ. Три царевны подземного царства. 1879–1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Картина написана по мотивам русской народной сказки, рассказывающей о том, как крестьянский сын Иван, спустившись под землю, нашел там три царства – золотое, драгоценных камней и железное. Поскольку картина была заказана Васнецову строителем железных дорог С. И. Мамонтовым для украшения конторы северодонецкой железной дороги, художник заменил железное царство каменноугольным – третья царевна в черном одеянии символизирует главное богатство Донецкого края – каменный уголь. Три величественные царевны предстают на фоне темных силуэтов гор

и пламенеющего заката. Кажется, через мгновение опустится ночь и они исчезнут в сказочном подземелье, превратившись в золото, россыпи драгоценностей и горы каменного угля.



ВИКТОР ВАСНЕЦОВ. Аленушка. 1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Васнецов вольно интерпретирует сказку о сестре Аленушке и братце Иванушке, создавая собирательный сказочно-поэтический

образ. Одинокая грустная крестьянская девочка в цветастом сарафане присела на камень, склонила голову на сложенные руки, о чем-то задумалась. Грусть-тоска разлита в окружающей ее природе: хмурое небо затянуто серыми облаками, полоса темного, мрачного леса «останавливает» путника, не пускает дальше, хрупкие осины грустно трепещут, роняя листья. Художник не переносит нас в «тридевятое царство». Но все элементы пейзажа картины имеют в народных песнях и преданиях символическое значение. Омут созвучен состоянию тоски-кручины; ель в песнях называли «несчастливым деревом»; осина была символом горькой беды; острые режущие листья осоки напоминали о печали лютой. Природа на картине словно разговаривает с Аленушкой.



ВИКТОР ВАСНЕЦОВ. Витязь на распутье. 1882.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В основе сюжета картины – былина «Три поездки Ильи Муромца», рассказывающая о том, как богатырь сумел противостоять злой судьбе, повстречав на развилке трех дорог камень с пророческой надписью о дальнейшей судьбе путника в зависимости от выбранного пути – женитьбе, богатстве или смерти. Васнецов не придерживается точного текста былины – вместо развилки дорог мы видим бескрайнее поле,

усыпанное камнями-валунами. Витязь, понутив голову, опустив вниз тяжелое копье, пытается угадать свою судьбу. На вечернем небе пламенеет тревожный закат. По замечанию композитора и искусствоведа Б. Асафьева, былинно-величая интонация «Витязя на распутье» заставляет вспомнить строки арии Руслана из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила»: «О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями».



ВИКТОР ВАСНЕЦОВ. Иван-царевич на Сером Волке. 1889.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Вот как изображенный на картине момент описывается в сказке из сборника А. Афанасьева: «Иван-царевич, сидя на Сером Волке вместе с Прекрасною Еленою, возлюбил ее всем сердцем, а она Ивана-царевича». Серый Волк мчится сквозь сумрачный вековой бор, с легкостью, в один прыжок, преодолевая болото, где среди нежных лилий квакают лягушки. Иван, погрузившись в свои думы, не замечает стремительного бега волка. Красавица-царевна словно в полусне: дрожит от волнения, склонила голову к своему спасителю. Среди этого мрачного лесного царства парчовые наряды героев сверкают, как драгоценные камни. Справа, словно чудо, возникает цветущая яблоня – символ весны, любви и пробуждения самого светлого и прекрасного в природе. Это помогает проникнуть в мир чувств героев, таких же хрупких, нежных и прекрасных, как эти весенние цветы.



ВИКТОР ВАСНЕЦОВ. Богатыри. 1898. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Три главных героя русского богатырского эпоса стоят среди степного пространства на страже земли Русской. В центре Илья Муромец – самый старший из богатырей, наделенный невиданной физической силой. Он обладатель оружия для «ближнего боя» – тяжелой палицы и круглого щита. Под ним мощный вороной конь, цвет которого ассоциируется с самой «землей-матушкой», из которой Илья черпал свою богатырскую силу. Слева – Добрыня Никитич, богатырь, отличающийся мудростью и предусмотрительностью. Его светлый и быстрый, как ветер, конь уже почуял врага, а Добрыня вынимает из ножен волшебный меч. Третий богатырь – «млад-удал» Алеша Попович. Он хитер и коварен, у него оружие для «дальнего боя» – лук и стрелы, а рыжий конь спокойно щиплет траву.

Три богатыря – три характера замечательно дополняют друг друга, являя перед лицом врага непобедимое единство физической силы, мудрости и хитрости.



ВИКТОР ВАСНЕЦОВ. Царь Иван Васильевич Грозный. 1897.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Замысел картины возник у Васнецова в первые годы пребывания в Москве:

«Бродя по Кремлю, я как бы видал Грозного. В узких лестничных переходах и коридорах храма Василия Блаженного слышал поступь его шагов, удары посоха, его властный голос».

Иван Грозный в парадном облачении, опираясь на тяжелый посох, медленно спускался по ступеням дворца. Вот он остановился, замер, прислушался... Взгляд острый, с прищуром, как у хищной птицы, лицо суровое, губы сжаты. Кажется, через мгновение последует удар посоха и прозвучит властный приказ. С помощью окна внизу художник «выводит» зрителя на просторы древней столицы. Этот пейзаж за окном – та самая «Святая Русь», образ которой был так дорог Васнецову.



ВИКТОР ВАСНЕЦОВ. Крещение Руси. *Подготовительная композиция росписи Владимирского собора в Киеве. 1885–1896. Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Около 10 лет Васнецов трудился над грандиозной росписью Владимирского собора, посвященного святому князю Владимиру – крестителю Руси.

Он мечтал в этой работе «повернуться лицом к древней иконе», традиции которой к этому времени были почти утрачены. Кроме канонических храмовых сюжетов в росписи появились композиции, связанные с историей крещения Руси князем Владимиром в 988 году. В данной сцене представлена торжественная мистерия. На первом плане происходит крещение киевлян в Днепре. В центре композиции князь Владимир простирает руки к небу в молитве – словно в ответ с небес льется Божественный свет, осеняя благодатью всех, кто прикоснулся к новой вере.



ВИКТОР ВАСНЕЦОВ. Портрет Е. А. Праховой. 1894.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Васнецов никогда не писал заказных портретов. Он изображал только близких ему людей, членов своей семьи и... дарил эти портреты самим моделям. Елена Адриановна Прахова (1872–1948), дочь археолога А. Прахова, была прекрасной пианисткой. На портрете она словно касается пальцами клавиш фортепьяно – грустная, задумчивая девушка, пребывающая в мире музыкальных грез. Обстановка дома

Праховых в Киеве, где так любил бывать Васнецов, воссоздана подробно и тщательно. Фоном для картины служит сирийский ковер; огромный медный «пятисвешник» привезен Праховым из еврейской синагоги в Луцке. Портрет был подарен художником семье Праховых и лишь спустя много лет.



ИВАН ШИШКИН. Полдень. В окрестностях Москвы. 1869.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В этом пейзаже подкупает простота мотива, отсутствие красоты и эффектности. Шишкин «уводит» зрителя на бескрайний простор русских полей. Необъятное небо занимает большую часть холста. Только что отгремела гроза, и тяжелые грозовые тучи словно уплывают вдаль. Земля, напоенная влагой, являет перед нами все свое величие. Зритель, «входя» в картину, словно ступает по влажной от дождя дороге, выходящей среди спелой ржи, «встречается» с крестьянами, которые возвращаются с полевых работ. Между холмами блестит лента реки, слева раскинулось село. Этот пейзаж пленяет радостным ощущением благодати русской земли, мгновенным узнаванием «нашего», родного, близкого.



ИВАН ШИШКИН. Лесная глушь. 1872. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Шишкин первым среди русских художников отнесся к глухому северному лесу с такой искренней и глубокой любовью. Обращаясь к теме лесной глуши, он вводит зрителя в особый мир стареющих деревьев – мир густых величавых сосен и елей, оголенных, гибнущих великанов, провалившихся в лощины, преграждающих путь поваленных стволов. Есть в этом лесу что-то величественное,

первозданное, словно подернутое патиной ушедших веков, напоминание о вечности, неподвластной человеческому разуму. Природа дикая и грандиозная, не затронутая влиянием человека – это то, что больше всего любил писать Шишкин.



ИВАН ШИШКИН. Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии. 1872. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Шишкин снова вводит зрителя в «интерьер» лесного царства, настоящего русского северного леса. Рационально выстраивая композицию, художник предлагает ему «прогуляться» вдоль лесного ручья, «перепрыгнуть» через камни и прибрежные коряги, затем «заглянуть» на лесную опушку, «обнаружить» там двух забавных медведей, один из которых внимательно заглядывается на улей с дикими пчелами, после чего «вернуться» назад, «отдохнуть» в тени березы около белых зонтиков полевых цветов. По сравнению с ранними пейзажами художника здесь уже нет методичной тщательности в отделке деталей, появляется обобщение, найдены ритмические

созвучия – например, повторяющийся мотив стелющихся по земле коряг, вертикальные чередования стволов огромных, освещенных солнцем сосен. Крамской назвал этот пейзаж «одним из замечательнейших произведений русской школы».



ИВАН ШИШКИН. Рожь. 1878. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В одном из самых прославленных пейзажей художника, возможно, изображено Лекарское поле в окрестностях его родного города Елабуги, где росли гигантские сосны среди поля ржи. Дорога вьется среди бескрайнего моря золотых колосьев спелой ржи, низко летают ласточки – предвестники грозы. Вдалеке, у самого горизонта, собрались низкие грозовые тучи, которые совсем скоро заслонят сверкающее нежной голубизной небо. Сосны-исполины, как верстовые столбы, отмечают «вехи» в пространстве картины, помогая почувствовать необъятный простор, эпическое величие русской природы. На оборотной стороне подготовительного рисунка одной из несохранившихся работ, где тоже была изображена рожь, Шишкин написал слова, которые выражают его понимание этой темы: «Раздолье, простор. Угодье, рожь, благодать, русское богатство».



ИВАН ШИШКИН. «Среди долины ровныя...». 1883. *Музей русского искусства, Киев*

«Среди долины ровныя...» – самая автобиографическая работа Шишкина. В 1881 году, спустя месяц после рождения дочери Ксении, внезапно умирает молодая супруга художника Ольга Антоновна Лагода. Шишкин очень тяжело переживал эту утрату. Душевное состояние художника оказалось созвучно пронзительно-печальной народной песне, написанной на стихи поэта начала XIX века А. Мерзлякова: «Среди долины ровныя, / На гладкой высоте, / Цветет, растет высокий дуб / В могучей красоте». Громадный кряжистый дуб властно царствует в композиции пейзажа. Зритель словно медленно шествует по косогору к этому дубу-великану, вглядываясь в величавые дали, где среди заливных лугов блестит река, любуясь разнообразием тонко написанных луговых трав первого плана – мелькающих тут и там цветов, грустно склонившихся стеблей подорожника.



ИВАН ШИШКИН. Сосны, освещенные солнцем. Этюд. 1886.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Этюд «Сосны, освещенные солнцем», написанный в 1886 году в Сестрорецке, – шедевр пленэрной живописи Шишкина. «Вырисовывая» кистью смолистые стволы сосен, художник «вдруг» переходит на волшебную маэстрию мелкого подвижного мазка: передает отдельными пятнами-всполохами развесистую крону деревьев, сквозь которую словно мелькает солнце; несколькими

ударами кисти намечает скользящие полупрозрачные тени; полусухой кистью творит жесткую щетину пожухшей травы на песке. Под пленительным обаянием этого небольшого по размерам этюда находился и П. Третьяков, который сразу приобрел его в свою коллекцию. Хранитель Третьяковской галереи Н. Мудрогель вспоминал: «Между прочим, есть у нас в галерее этюд Шишкина „Сосны, освещенные солнцем“. Очень хороший этюд. Третьяков так ценил его, что одно время держал его не на стене, а на особом мольберте. Так много солнца здесь, так ярко все!»



ИВАН ШИШКИН. Утро в сосновом лесу. 1889. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Кроме милой сердцу художника «идиллии» из жизни лесных обитателей, в пейзаже завораживает переданная с виртуозным мастерством жизнь леса. Устремились к утреннему розовеющему небу деревья, венчая своими кронами, подобно гигантскому куполу, глухую чашу леса. Распростерлись по земле причудливо изогнутые корни расколовшейся, поваленной ветром сосны. Сырой туман, скопившийся

в ложине, почти физически ощутим. Первые лучи солнца, пробиваясь сквозь густую чащу леса, наполняют все вокруг розово-золотистым сиянием.

Первоначально под этой картиной стояли две подписи – самого Шишкина и его друга-передвижника К. Савицкого, который написал медведицу с медвежатами. Впоследствии, вероятно, по желанию П. Третьякова, за картиной осталось авторство одного Шишкина.



ИВАН ШИШКИН. Утро в сосновом лесу. Фрагмент



ИВАН ШИШКИН. Зима. 1890. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Шишкин очень редко изображал весну или осень. Его стихией были яркие, солнечные летние или зимние дни, когда каждая форма предстает в своей чеканной определенности. Его зимние пейзажи нельзя назвать изысканно-живописными, но они завораживают красотой превосходно написанных природных форм. Запорошенный пушистым белым снегом, «дремлет лес под сказку сна» в пейзаже «Зима». Фотографическая иллюзорность здесь усиливает момент «сопричастности» к этому «заколдованному» царству, напоминает о красоте и величии русской природы.



ИВАН ШИШКИН. «На севере диком...». 1891. *Музей русского искусства, Киев*

Картина создавалась на основе рисунка-иллюстрации (1890) Шишкина к знаменитому стихотворению Лермонтова. Натуру для картины художник нашел на берегу Финского залива, в Мери Хови (сейчас Куоккала) под Петербургом. Одинокая сосна, укутанная снегом, замерла на краю утеса в безмолвном сиянии лунной ночи. Замечательно передан эффект свечения озаренного мистическим лунным светом

снежного покрова, укутанных пышным снежным покрывалом ветвей, грандиозного пространства темно-синего неба. Романтическим настроением, эффектами лунного света этот пейзаж напоминает работы вечного антипода Шишкина – А. Куинджи. Есть сведения, что Куинджи, смелый «кудесник света» и соратник Шишкина по преподаванию в Академии художеств, подарил Шишкину идею для картины: добавить красную точку у линии горизонта – горящий вдали огонек, который сразу дал картине глубину и пространственность.

Есть в этой работе что-то грандиозно-космическое, словно художник оказался один на один с неразгаданными тайнами бесконечной Вселенной.



ИВАН ШИШКИН. Дождь в дубовом лесу. 1891.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Переходные состояния природы редко встречаются в работах Шишкина. Этот пейзаж – яркое свидетельство того, как художник стремится разнообразить мотивы природы, передать ее пленительные, но трудноуловимые состояния. Впечатление идущего в лесу дождя он

передает через серебристый туман, влажной пеленой обволакивающий мощные дубы-великаны, которые расprostерли свои кроны, словно гигантские зонтики, над спешащими укрыться от непогоды людьми.

Картина проникнута тихим, минорным настроением. Вместо традиционно эффектного вида – сдержанность и скромность; вместо яркого солнца, играющего на рельефно обрисованных деревьях, – сонливое покачивание влажных ветвей и тающие в тумане стволы дубов. Из всех пейзажей Шишкина эта работа ближе всего соотносится с лирическим «пейзажем настроения», в котором в 90-х годах XIX века так ярко начал проявлять себя еще один блестящий пейзажист И. Левитан.



АРХИП КУИНДЖИ. Украинская ночь. 1876. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В «Украинской ночи» применен восхищавший современников эффект отраженного света. Последние лучи солнца скрылись за горизонтом, окрашивая фантастическим розовым сиянием беленую украинскую хату. Как и «Лунная ночь на Днепре», картина сильно потемнела. М. Нестеров вспоминал, что перед картиной Куинджи «все время густая толпа совершенно пораженных и восхищенных ею зрителей». Она даже в отдаленной мере не была тогда похожа на изменившуюся за много лет «олеографическую картину большого мастера».



АРХИП КУИНДЖИ. После дождя. 1879. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

В одном из самых ярких романтических пейзажей Куинджи все проникнуто ощущением грандиозности и волнующей красоты мироздания. Бездонное грозное небо раскинулось над освещенным последними солнечными лучами ярко-зеленым лугом. Словно на границе земли и неба приютились деревенские домики, в ложине между холмами пасется лошадь. Извилистая полоса реки, устремляясь от зрителя к линии горизонта, придает пейзажу стройную симметричность и направляет взгляд вглубь, туда, где скоро засверкает молния – предвестница страшной грозы.



АРХИП КУИНДЖИ. Лунная ночь на Днепре. 1880.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Лунная ночь предстает на картине громадным таинственным космическим пространством, где все живет в едином ритме – и небесные светила, и могучая река, и прибрежный косогор, населенный людьми. Куинджи устроил выставку этой картины в затемненном зале при свете лампы – успех был феноменальный: иллюзорно переданное свечение луны заворожило современников.

К сожалению, картина с годами сильно потемнела и приобрела зеленоватый оттенок. Художник много экспериментировал с красочными пигментами, применял асфальтовые краски, которые, как, оказалось, разлагаются и темнеют. И. Крамской предчувствовал, что краски знаменитой картины «потухнут, или изменятся и разложатся до того, что потомки будут пожимать плечами в недоумении: от чего приходили в восторг добродушные зрители?.. Во избежание такого несправедливого к нам отношения в будущем, я не прочь составить, так

сказать, протокол, что его „Ночь на Днепре“ вся наполнена действительным светом и воздухом, его река действительно совершает величественное течение и небо настоящее, бездонное и глубокое».



АРХИП КУИНДЖИ. Березовая роща. 1879. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Картина производит впечатление эффектного декоративного панно. Куинджи применил здесь редкий в пейзажной живописи эффект освещения «контражур», когда свет льется не только со стороны зрителя, но и из глубины картины, рождая новые для этого времени удивительные декоративные эффекты.

Композиция со срезанными стволами берез подобна фотокадру. Художник в отличие от многих своих современников-пейзажистов творит «преображенную природу», в которой царят просветленность и покой.



АРХИП КУИНДЖИ. Север. 1879. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Данная картина в отличие от большинства пейзажей художника лишена яркой цветовой звучности, но в ней живет романтическое ощущение восторга перед могучей красотой мироздания, перед суровой северной природой. Превосходно передан эффект стелющегося над землей тумана. И. Репин, восхищаясь тональным богатством пейзажей Куинджи, писал:

«Есть прибор – измеритель чувствительности глаза к тонким нюансам тонов; Куинджи побивал рекорд в чувствительности до идеальных точностей».



АРХИП КУИНДЖИ. Днепр утром. 1881. Государственная Третьяковская галерея, Москва

После необыкновенно зрелищной «Украинской ночи», своими эффектами освещения вызвавшей ажиотаж в художественных кругах, и декоративных, «ослепительных» шедевров «Березовая роща» и «Лунная ночь на Днепре» Куинджи пишет подчеркнуто скромный пейзаж утреннего Днепра. Пленительный вид словно увиден художником с вершины горы: окутанный нежной красочной дымкой плавный изгиб ленты реки, край косогора с нежными травами и буряком, тянущим свои желтые соцветия к небесному, напоенному первыми лучами солнца простору... В этой удивительно тонкой по колориту и настроению работе художник передает «не зримое состояние природы, а внятный лишь чуткой душе переход от грезы

к яви, медленное сотворение каждодневного чуда, рождение нового дня» (В. Донец).



ВАСИЛИЙ ПОЛЕНОВ. Право господина. 1874.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Поленов, находясь за границей в пенсионерской поездке, писал конференц-секретарю Академии художеств П. Ф. Исееву: «Сам я теперь работаю над картиной из средневекового германского быта. Путешествуя прошлый год по Германии, осматривал я старые феодальные замки. Бродя по развалинам рыцарских „бургов“... я задумал написать картину, взяв за фабулу одно из феодальных прав барона, а именно – право, по которому всякая девушка перед вступлением ее в замужество принадлежала барону». Замечательно переданная атмосфера средневекового феодального замка дополнена увлекательными жанровыми деталями. Справа за происходящей сценой наблюдают домочадцы господина, а слева на дальнем плане, у ворот замка, стража преградила путь женихам, обеспокоенным судьбой своих невест.



ВАСИЛИЙ ПОЛЕНОВ. Бабушкин сад. 1878. Государственная Третьяковская галерея, Москва

На картине изображен дом Баумгартен на углу Трубниковского и Дурновского переулков на Арбате, где Поленов снимал комнату. По аллее парка идет хозяйка дома Юрьева со своей замужней дочерью Баумгартен. Старушка одета в темно-коричневый салоп и белый капор начала XIX века, а на молодой женщине модное розовое платье. Запущен старый усадебный парк, но по-прежнему в лучах солнца нежатся цветы и травы... В картине сопоставляются юность и дряхлость гуляющих женщин, ветхость старого дома и молодая зелень сада, и в этом видится не только неумолимый бег времени, но и торжество вечно продолжающейся жизни. Элегическая

мечтательность, поэтизация мира усадебной жизни была новым словом в живописи этого времени.



ВАСИЛИЙ ПОЛЕНОВ. Московский дворик. 1878.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Этот пленительный вид старой Москвы написан Поленовым на Арбате. Дом, изображенный слева, — тот же, что и в пейзаже «Бабушкин сад». Церковь св. Николая на Песках сохранилась до нашего времени. Поленов слегка «раздвигает» небольшое пространство дворика, чтобы придать ему обобщенный образ уютного старинного городка. Все здесь наполнено лучезарным солнцем, которое вспыхивает в позолоченных куполах церкви и колокольни, ярко освещает стены домов и сараев, «золотит» макушку мальчугана, играющего на лужайке. «Московский дворик» замечателен пленэрной живописью, которая была редкостью в русском искусстве этого

времени: тень на заборе окрашивается сиренево-серебристым цветом, разноцветные блики играют в зелени травы. Картина отразила важные черты русского национального самосознания: мечту о тихой усадебной жизни.



ВАСИЛИЙ ПОЛЕНОВ. Заросший пруд. 1879. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Большую часть полотна занимает темная зеркальная гладь пруда, усыпанная островками нежных лилий. Уютные деревянные мостки «приглашают» посидеть на его берегу и ощутить разлитую в воздухе благодать теплого летнего дня. В глубине холста справа мечтательная девушка погрузилась в чтение книги – этот поэтический мотив словно сошел со страниц романа И. Тургенева. Современников восхищала в этой картине яркая, выветренная палитра, умение художника передавать эффекты солнечного света при сохранении удивительной пространственности и воздушности.



ВАСИЛИЙ ПОЛЕНОВ. Христос и грешница («Кто без греха?»). 1888. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Картина была задумана художником как историческая. Воспринимая Христа как реального человека, Поленов хотел «и в искусстве дать этот живой образ, каким он был в действительности».

Для воссоздания подлинной исторической обстановки он посетил Сирию, Египет, Палестину, внимательно изучал труды по истории христианства. Действие сюжета разворачивается на фоне величественной архитектуры Иерусалимского храма и прекрасной южной природы. В левой части картины на земле сидит Христос с группой учеников-апостолов, в тени дерева стоит его тайный ученик Никодим. На картине запечатлен момент, когда через мгновение прозвучат слова Христа в ответ на просьбу толпы решить судьбу несчастной грешницы: «Кто из вас без греха, первый брось в нее камень». Главный смысл картины раскрывается в противопоставлении одержимой злобой толпы, готовой покарать грешницу, и Христа, который воплощает новое миропонимание, в основе которого лежит добро и прощение.



ВАСИЛИЙ ПОЛЕНОВ. На Тивериадском (Генисаретском) озере. 1888. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

В картине отразились размышления художника о Христе, который предстает не проповедником, а душевно одиноким человеком. Он неспешно идет вдоль озера, удаляясь от людей для молитвенного уединения и общения с Богом. Самое пленительное в этой работе – реалистический образ палестинской земли с ее горами и каменистой пустыней под ярким, напоенным солнцем небом. Мотив этого пейзажа словно взят художником из книги Э. Ренана «Жизнь Иисуса»: «Эти горы, море, лазурное небо, эти высокие равнины на горизонте для него были не меланхолическим видением души, вопрошающей природу о своей судьбе, но определенным символом, просвечивающее тенью невидимого мира и нового неба».



ВАСИЛИЙ ПОЛЕНОВ. Старая мельница. 1880. Историко-художественный музей, Серпухов

На очень проникновенном и лиричном пейзаже заброшенная мельница на заросшем травой берегу речки будто погружена в дрему, которую не может нарушить негромкий плеск воды. Художник внимательно вглядывается в любые, даже самые небольшие элементы представшей перед ним картины – травинки, цветы, листья, замшелую соломенную крышу мельницы, отблески неба на поверхности воды. Зной летнего дня и прохлада воды под кистью Поленова становятся почти физически осязаемыми.



ИЛЬЯ ОСТРОУХОВ. Золотая осень. 1887. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Вероятно, мотив для этого пейзажа был подсмотрен художником в парке Абрамцевской усадьбы, где он подолгу гостил у С. И. Мамонтова. Склоненные к земле тяжелые кленовые ветви, усыпанные сверкающей на солнце золотой листвой, образуют дивный узор, напоминающий струи фонтана.

На небольшой поляне за деревьями примостились две сороки. Их черно-белое оперение ярко контрастирует с красками осеннего леса, помогая ощутить глубину пространства. Считается, что вписать птиц в уже готовый пейзаж Остроухову подсказал его близкий друг В. Серов. «Золотая осень» – первый пейзаж начинающего мастера, который он решил показать на передвижной выставке. Работа была высоко оценена публикой и приобретена П. Третьяковым.



ИЛЬЯ ОСТРОУХОВ. Сиверко. 1890. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Этот эпический пейзаж (по выражению И. Репина, «один из перлов Третьяковской галереи») – высшее достижение Остроухова-пейзажиста. Перед нами словно столкнулись две стихии – вода и небо. Широкий изгиб полноводной реки уводит взгляд в глубину полотна, туда, где река делает поворот и «упирается» в низкие дождевые тучи. Узкая полоска земли словно зажата между водой и небом, подчиняясь могучим силам природы. И. Грабарь писал: «В этой картине есть замечательная серьезность, есть какая-то значительность, не дающая картине стареть и сохраняющая ей бодрость живописи, бодрость мысли и свежесть чувства несмотря на все новейшие технические успехи и через головы всех модернистов».



СЕРГЕЙ СВЕТОСЛАВСКИЙ. Из окна Московского училища живописи, ваяния и зодчества. 1878. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Светославский учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у таких выдающихся художников, как Саврасов, Перов и Polenov, и учился хорошо. П. Третьяков замечал: «На сегодня в Московском училище есть несколько талантливых учеников по пейзажу – Светославский, Элерт, Левитан». Представленная здесь картина, первая признанная работа молодого художника, была куплена Третьяковым. Училище живописи находилось в особняке на Мясницкой улице, напротив Почтамта, откуда открывался этот вид с куполами церкви Фрола и Лавра в Мясниках, разрушенной в 1934 году.



ИСААК ЛЕВИТАН. Осенний день. Сокольники. 1879.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ранняя ученическая работа Левитана проникнута элегическим настроением тихого увядания природы. По извилистой аллее парка, спеша укрыться от непогоды, стремительно идет молодая женщина. Словно наперегонки с ней по серому небу проносятся облака. Темная листва густой зелени парка дана обобщенно, в духе французского пейзажиста К. Коро, работы которого были знакомы и близки Левитану.

Фигуру женщины в этом пейзаже Левитану помог написать его товарищ по Московскому училищу Николай Чехов, брат писателя А. Чехова. «Осенний день. Сокольники» стала первой картиной, приобретенной у Левитана П. Третьяковым.



ИСААК ЛЕВИТАН. Березовая роща. 1885–1889.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Главным героем этой замечательной пленэрной картины Левитана становится солнечный свет. Его яркие лучи проникают сквозь нежную листву нарядных белоствольных березок, создавая в пейзаже упоительную игру солнечных бликов на траве и стройных стволах, трепет подвижных зыбких теней. Художник мастерски выстраивает композицию картины, совершенно естественно «расставляя» деревья, «срезая» краями холста верхушки стволов, тем самым передавая свежесть первого впечатления и ощущение случайно схваченного мгновения, что особенно ценилось в картине французскими художниками-импрессионистами.



ИСААК ЛЕВИТАН. Березовая роща. Фрагмент



ИСААК ЛЕВИТАН. Мостик. Саввинская слобода. Этюд. 1884–1886. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Левитан рассказывал своему сокурснику по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества К. Коровину: «Лежат во дворе дрова – а как их можно написать, какая в них гамма красок! На них горит солнце! Двор уже не кажется пустым и безлюдным – он живет!» Действительно, в этом этюде маленький деревянный мостик через ручей «оживает» в сиянии сиреневых, желтых, зеленоватых цветовых рефлексов. Поразительно умение Левитана передавать различные оттенки молодой, устремленной к солнцу весенней зелени, мягкую вибрацию солнечных бликов на траве и в нежной листве деревьев.



ИСААК ЛЕВИТАН. У омута. 1891. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Мотив для пейзажа Левитан нашел в деревне Затишье Старицкого уезда Тверской губернии. Художнику рассказали связанное с заброшенной мельничной запрудой предание, которое в свое время будто бы вдохновило А. Пушкина на создание поэмы «Русалка», – в этом пруду утопилась девушка, дочь мельника, которую обманул богатый князь. Эмоциональное впечатление художника от этой загадочной и печальной романтической истории словно «разлито» в пейзаже. Низкие серые облака плывут по закатному вечернему небу, на землю опускаются сумерки. Тревожная рябь на поверхности темной воды словно хранит тайну об утопленнице, превратившейся в сказочную русалку. По шаткому бревенчатому мостику с трудом можно перебраться на противоположный берег, где стеной стоит темный лес, словно не пуская путника двинуться дальше.



ИСААК ЛЕВИТАН. После дождя. Плѣс. 1889. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Картина «После дождя. Плѣс» – один из лучших образцов настоящего лирического «пейзажа настроения», как понимал этот жанр сам Левитан. В нем эмоциональное переживание художником образа природы «подменяет» собой ее настоящую, «объективную» жизнь, природа воспринимается мастером – а через него и зрителем – только через призму человеческих переживаний. В данной работе настроение отражено в самом состоянии благодной, «умытой» после дождя природы. Такая психологическая, эмоциональная живопись была естественным проявлением тонкой, ранимой души Левитана.



ИСААК ЛЕВИТАН. Вечер. Золотой Плёс. 1889.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

С высокого волжского берега открывается восхитительный вид на спокойную светлую гладь великой реки. От воды поднимается золотистый туман, окутывая дальний высокий берег. Художник словно приглашает нас медленно спуститься с холма по мягкой траве, все ниже и ниже, к дому с красной крышей, где он снимал комнату. Высокая стройная колокольня светлого храма «осеняет» центр композиции, придавая картине смысловую законченность и эпическое величие. В этом волжском пейзаже особенно остро ощущается то, что Левитан назвал «божественное нечто, разлитое во всем», — величественная и непостижимая гармония всего сущего в мире.



ИСААК ЛЕВИТАН. Вечерний звон. 1892. Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Вечерний звон» — один из самых чарующих, проникнутых молитвенным настроением пейзажей Левитана. Сверкающая лента реки выглядит как граница между двумя мирами. Зритель находится на этом, мирском берегу, заворуженно глядя на скользющую по водной глади лодку и сверкающие в закатных лучах солнца купола монастырского храма. Этот монастырь написан художником как манящий образ иного, горного мира, величественный и прекрасный. Левитан не случайно называет картину «Вечерний звон» — в ней действительно слышится разливающийся над рекой в прозрачном предвечернем воздухе колокольный звон, наполняющий все пространство Божественным покоем.



ИСААК ЛЕВИТАН. Над вечным покоем. 1894. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Левитан работал над этим пейзажем летом 1893 года на озере Удомля близ Вышнего Волочка. Перед нами предстает величественное соединение природных стихий: высокого вечернего неба с тяжелыми сине-серыми тучами, широкой могучей водной глади озера и зеленого островка-пригорка. Среди этого бескрайнего пространства небольшая часовня с заброшенным кладбищем кажется затерянной песчинкой. В часовне горит огонек – напоминание о том, что жизнь продолжается... «Вечность, грозная вечность, в которой утонули поколения. Какой ужас, какой страх!» – восклицал художник.

Левитан очень хотел, чтобы картину приобрел П. Третьяков. Обращаясь к коллекционеру, он писал о том, что в этом пейзаже он выразился весь, со всей своей психикой, со всем своим содержанием.



ИСААК ЛЕВИТАН. Сумерки. Стога. 1899. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Простой деревенский мотив Левитан пишет как величественный вид, в котором передается «таинственное дыхание» земли. Поэтика этого пейзажа близка мироощущению героев рассказа А. Чехова «В овраге», которые верят, что «как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью».



ИСААК ЛЕВИТАН. Владимирка. 1892. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Летом 1892 года Левитан жил в деревне Городок по Нижегородской железной дороге. По воспоминаниям художницы С. Кувшинниковой, однажды, возвращаясь с охоты, они вышли на старую, проходящую через широкие поля дорогу. И вдруг Левитан вспомнил, что это за дорога: «Да ведь это Владимирка, та самая, по которой когда-то, звякая кандалами, прошло в Сибирь столько несчастного люда». На основе написанного здесь этюда и был создан один из самых пронзительно-задушевных пейзажей Левитана. Художник наполняет его историческими, песенными ассоциациями. Бесконечная, уходящая к горизонту дорога под тоскливо-пасмурным небом, одинокая фигура путника, могильный крест – мотивы, олицетворяющие у Левитана размышления о жизненном пути и предназначении человеческого бытия. Где-то вдалеке, среди бескрайних полей, виднеется купол церкви – последнее пристанище мятущейся души.



ИСААК ЛЕВИТАН. Золотая осень. 1895. Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Пышное природы увяданье» представлено художником ярко и торжественно. Излюбленный мотив Левитана – лента убегающей вдаль реки – напоминает о длящемся пути человеческой жизни. Река, необозримые дали одетых в золотую листву деревьев, зеленеющие огороды вдалеке – этот вид вбирает в себя все самое характерное, что есть в русской равнине. Листья на хрупких березах тихо шелестят на осеннем ветру – их художник пишет рельефными, подвижными мазками. В пейзаже поразительно соединяются мимолетное, остановленное мгновение и грандиозное, незыблемое величие природы.



ИСААК ЛЕВИТАН. Золотая осень. Фрагмент



ИСААК ЛЕВИТАН. Март. 1895. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Картина была написана в имении Горка Тверской губернии, где Левитан гостил у своих друзей Турчаниновых. Это один из самых мажорных по настроению пейзажей художника. В глубине леса еще царствует зима, лежат нетронутые белосиние сугробы. Но уже тянутся к солнцу тающие в лазурной вышине неба верхушки огромных деревьев, и появились первые проталины на зимней разъезженной дороге. Подтаявшая дорога «приводит» нас к согретому солнечными лучами деревянному дому. Лошадка пригрелась на солнце, сползает снежная шапка козырька над крыльцом... В пейзаже поражает разнообразие приемов работы кистью. Левитан то записывает холст жидкой краской в области неба, то буквально рельефно «взрыхляет»

снег на первом плане, давая зрителю почувствовать бесконечную игру света и текущий процесс обновления природы.



ИСААК ЛЕВИТАН. Весна – большая вода. 1897.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Стройный ритм тянущихся к свету из воды хрупких белоснежных стволов берез подчеркивается вертикальным форматом холста. Сиренево-синее небо словно утонуло в воде, и картина весеннего

половодья превратилась в таинственное, призрачное видение. В этом знаменитом весеннем пейзаже Левитана есть щемящий, сладостный аромат пробуждения природы, ее наполненности освобожденными от зимней стужи природными соками.



ИСААК ЛЕВИТАН. Озеро. 1898–1900. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В этой картине Левитан, как и в своих лучших волжских пейзажах, обращается к панорамному виду, который помогает показать необъятные просторы русской земли. Картина проникнута эпическим размахом. Работая в монументально-декоративном ключе, Левитан при этом избегает стилизации и метафоричности, создавая убедительный поэтический и светлый образ Руси. Картина осталась незаконченной – работу над ней прервала преждевременная смерть мастера.



ИСААК ЛЕВИТАН. Озеро. Фрагмент



ИСААК ЛЕВИТАН. Летний вечер. 1900. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В одной из последних работ тяжело больного мастера можно увидеть прощальные лирические ассоциации, предчувствие его собственного ухода из жизни. Деревенская дорога убегает вдаль, за околицу, к зеленым полям и торжественно мерцающей в закатных лучах полосе леса. Освещенные солнцем ворота выглядят как своеобразные пропилеи, за которыми царит торжество вечной жизни. «Мне страшно хочется жить, хочется, чтобы жизнь наша была свята, высока и торжественна, как свод небесный», – писал Левитан в конце 90-х годов. Этим пейзажем художник словно утверждает, что смерть – это не конец жизни, это начало пути к свету.



НИКОЛАЙ БОГДАНОВ-БЕЛЬСКИЙ. Устный счет.
В народной школе С. А. Рачинского. 1895. Государственная
Третьяковская галерея, Москва

Богданов-Бельский испытал все тяготы детства без отца. Ему повезло учиться в уникальной школе, которую открыл для крестьянских детей в своем имении Татево Смоленской губернии профессор Московского университета Сергей Александрович Рачинский (1832–1902). В этой образцовой школе работали

замечательные педагоги, учили детей по особой методике устному счету. Ученики столпились у доски, решая задачу. Один из мальчиков, видимо, ее уже решил и шепчет Рачинскому ответ на ухо. На первом плане большеглазый любознательный мальчуган, обдумывающий задачу, вероятно, автобиографический образ художника.

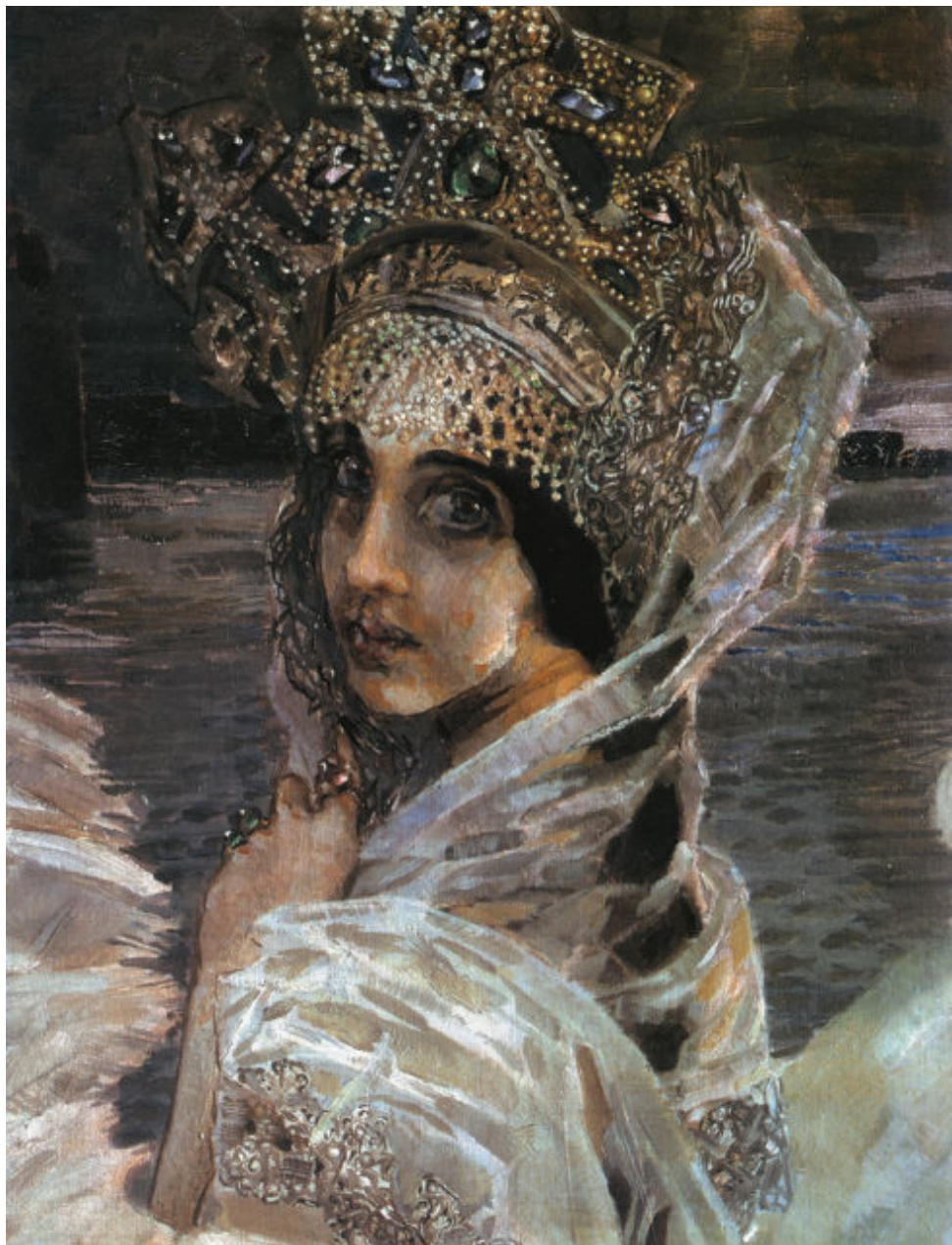


НИКОЛАЙ БОГДАНОВ-БЕЛЬСКИЙ. У больного учителя.
1897. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Выходцу из деревни, художнику-передвижнику Богданову-Бельскому была особенно близка тема просвещения крестьянских детей. На картине изображен учитель родной школы художника в селе Татево Смоленской губернии – Аркадий Аверьянович Серяков. Перед нами трогательная сцена, явно подсмотренная Богдановым-Бельским с натуры: босоногие мальчишки пришли навестить больного учителя,

принесли ему миски с малиной и земляникой. Скрипка и смычок на стене «рассказывают» о музыкальных интересах незаурядного педагога-подвижника. Главное очарование картины составляют живые образы детей со светлыми простодушными лицами, написанные художником с большим знанием и любовью.

Живопись рубежа XIX–XX веков



* * *

Русскую художественную культуру конца XIX – начала XX века принято называть «Серебряным веком» по аналогии с золотым веком

пушкинского времени, когда в творчестве торжествовали идеалы светлой гармонии. Серебряный век так же был отмечен подъемом во всех областях культуры – философии, поэзии, театральной деятельности, изобразительном искусстве, но настроение светлой гармонии исчезло. Деятели искусства, чутко улавливая настроения страха перед наступлением века машин, ужасов мировой войны и революций, пытаются обрести новые формы выражения красоты мира. На рубеже веков происходит постепенное преобразование реальности с помощью различных художественных систем, постепенное «развешествление» формы.

Художник и критик А. Бенуа писал в начале XX века, что даже представители его поколения «все еще должны биться из-за того, что старшие не захотели их учить в своих произведениях тому, чему единственно можно научить – владению формами, линиями и красками. Ведь содержание, на котором настаивали наши отцы – от Бога. Содержания ищут и наши времена... но мы теперь под содержанием понимаем нечто бесконечно более широкое, нежели их социально-педагогические идеи».

Художники нового поколения стремились к новой живописной культуре, в которой преобладало эстетическое начало. Форма была провозглашена владычицей живописи. По словам критика С. Маковского, «культ натуры сменился культом стиля, дотошность околичностей – смелым живописным обобщением или графической остротой, сугубое приверженство к сюжетному содержанию – вольным эклектизмом, с тяготением к украшению, к волшебству, к скурильности исторических воспоминаний».

Валентин Александрович Серов (1865–1911) был тем художником, который объединил на рубеже веков традиционную реалистическую школу с новыми творческими исканиями. Ему было отпущено всего 45 лет жизни, но он успел сделать необыкновенно много. Серов первым стал искать «отрадного» в русском искусстве, освободил живопись от непереносимого идейного содержания («Девочка с персиками»), прошел в своих творческих исканиях путь от импрессионизма («Девушка, освещенная солнцем») до стиля модерн («Похищение Европы»). Серов был лучшим портретистом среди современников, он обладал, по выражению композитора и искусствоведа Б. Асафьева, «магической силой выявления чужой души».

Гениальным новатором, проложившим новые пути русого искусства, был Михаил Александрович Врубель (1856–1910). Он считал, что задача искусства – пробуждать человеческую душу «от мелочей будничного величавыми образами». У Врубеля не найти ни одной сюжетной картины, связанной с земными, повседневными темами. Он предпочитал «парить» над землей или переносить зрителя в «тридевятое царство» («Пан», «Царевна-Лебедь»). Его декоративные панно («Фауст») ознакомили с сложением в России национального варианта стиля модерн. На протяжении всей жизни Врубель был одержим образом Демона – неким символическим воплощением мятущегося творческого духа, своеобразным духовным автопортретом самого художника. Между «Демоном сидящим» и «Демоном поверженным» прошла вся его творческая жизнь. А. Бенуа называл Врубеля «прекрасным падшим ангелом», «для которого мир был бесконечной радостью и бесконечным мучением, для которого людское общество было и братски близко и безнадежно далеко».

Когда на выставке была показана первая работа Михаила Васильевича Нестерова (1862–1942) «Видение отроку Варфоломею», к П. Третьякову, купившему картину, пришла депутация старших передвижников с просьбой отказаться от приобретения для галереи этого «нереалистичного» полотна. Передвижников смутил нимб вокруг головы монаха – неподобающее, по их мнению, соединение в одной картине двух миров: земного и потустороннего. Нестеров умел передать «чарующий ужас сверхъестественного» (А. Бенуа), повернулся лицом к легендарной, христианской истории Руси, лирически преображал природу в дивных пейзажах, полных восторга перед «земным раем».

«Русским импрессионистом» называют Константина Алексеевича Коровина (1861–1939). Русский вариант импрессионизма отличается от западноевропейского большим темпераментом, отсутствием методической рассудочности. Талант Коровина в основном развернулся в театрально-декорационной живописи. В области станковой картины он создал сравнительно немного картин, поражающих смелостью мазка и тонкостью в разработке колорита («Кафе в Ялте» и др.)

В конце XIX – начале XX века в Москве и Петербурге возникло множество художественных объединений. Каждое из них провозглашало свое понимание «красоты». Общим для всех этих

группировок был протест против эстетической доктрины передвижников. На одном полюсе исканий был рафинированный эстетизм петербургского объединения «Мир искусства», возникшего в 1898 году. В другом направлении развивалось новаторство москвичей – представителей «Голубой розы», «Союза русских художников» и др.

Художники «Мира искусства» объявили свободу от «нравоучений и предписаний», освободили русское искусство от «аскетических цепей», обратились к изысканной, рафинированной красоте художественной формы. С. Маковский метко назвал этих художников «ретроспективными мечтателями». Живописно-красивое в их искусстве чаще всего отождествлялось со стариной. Главой объединения был Александр Николаевич Бенуа (1870–1960) – блистательный художник и критик. Его художественный вкус и уmonoстроение тяготели к стране его предков Франции («Прогулка короля»). Крупнейшими мастерами объединения были Евгений Евгеньевич Лансере (1875–1946) с его любовью к декоративной пышности прошлых эпох («Елизавета Петровна в Царском Селе»), поэт старого Петербурга Мстислав Валерианович Добужинский (1875–1957), насмешливый, ироничный и печальный Константин Андреевич Сомов (1869–1939), «мудрый ядовитый эстет» (по словам К. Петрова-Водкина) Лев Самойлович Бакст (1866–1924).

Если новаторы «Мира искусства» много взяли от европейской культуры, то в Москве процесс обновления шел с ориентацией на национальные, народные традиции. В 1903 году был учрежден «Союз русских художников», куда вошли Абрам Ефимович Архипов (1862–1930), Сергей Арсеньевич Виноградов (1869–1938), Станислав Юлианович Жуковский (1875–1944), Сергей Васильевич Иванов (1864–1910), Филипп Андреевич Малявин (1869–1940), Николай Константинович Рерих (1874–1947), Аркадий Александрович Рылов (1870–1939), Константин Федорович Юон (1875–1958). Ведущая роль в этом объединении принадлежала москвичам. Они отстаивали права национальной тематики, продолжили традиции левитановского «пейзажа настроения» и изощренного коровинского колоризма. Асафьев вспоминал, что на выставках «Союза» царила атмосфера творческой жизнерадостности: «светло, свежо, ярко, ясно»,

«живописное дышало повсюду», преобладали «не рассудочные выдумки, а сердечность, умное видение художника».

В 1907 году в Москве состоялась выставка объединения с интригующим названием «Голубая роза». Лидером этого кружка был Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878–1968), которому был близок образ зыбкого, ускользающего мира, наполненного потусторонними символами («Натюрморт»). Другого видного представителя этого объединения Виктора Борисова-Мусатова (1870–1905) критики называли «Орфеем ускользающей красоты» за стремление запечатлеть исчезающую романтику пейзажных парков со старинной архитектурой. Его картины населяют странные, призрачные образы женщин в старинных одеяниях – словно ускользающие тени былого («Водоем» и др.).

На рубеже 10-х годов XX века начинается новый этап в развитии русского искусства. В 1912 году состоялась выставка общества «Бубновый валет». «Бубнововалетовцы» Петр Петрович Кончаловский (1876–1956), Александр Васильевич Куприн (1880–1960), Аристарх Васильевич Лентулов (1841–1910), Илья Иванович Машков (1881–1944), Роберт Рафаилович Фальк (1886–1958) обратились к опыту новейших течений французского искусства (сезаннизм, кубизм, фовизм). Они придавали особое значение «осязаемой» фактуре красок, их патетической звучности. Искусство «Бубнового валета», по меткому выражению Д. Сарабьянова, носит «богатырский характер»: эти художники были влюблены не в туманные отблески потустороннего, а в сочную и вязкую земную плоть (П. Кончаловский. «Сухие краски»).

Особняком среди всех направлений начала века стоит творчество Марка Захаровича Шагала (1887–1985). С поразительным размахом фантазии он перенял и перемешал все возможные «-измы», выработав свою, неповторимую манеру. Его образы узнаются сразу: они фантазмогоричны, пребывает вне власти земного притяжения («Зеленый скрипач», «Влюбленные»).

В начале XX века состоялись первые выставки «раскрытых» реставраторами древних русских икон, и их первозданная красота стала настоящим открытием для художников. Мотивы древнерусской живописи, ее стилевые приемы использовал в своем творчестве Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878–1939). В его картинах чудесным образом сосуществует рафинированное эстетство запада

и древнерусская художественная традиция. Петров-Водкин ввел новое понятие «сферическая перспектива» – возведение всего явленного на земле в планетарное измерение («Купание красного коня», «Утренний натюрморт»).

Художники начала XX века, по выражению Маковского, ищут «возрождения у самых родников», обращаются к традиции народного примитива. Крупнейшими представителями этого направления были Михаил Федорович Ларионов (1881–1964) и Наталия Сергеевна Гончарова (1881–1962). Их работы наполнены мягким юмором и великолепным, тонко выверенным колористическим совершенством.

В 1905 году знаменитый деятель Серебряного века, основатель «Мира искусства» С. Дягилев произнес пророческие слова: «Мы – свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая нами возникнет, но нас же отметет...» Действительно, в 1913 году был опубликован «Лучизм» Ларионова – первый в нашем искусстве манифест беспредметного в искусстве, а год спустя вышла книга «О духовном в искусстве» Василия Васильевича Кандинского (1866–1944). На историческую сцену выходит авангард, освободивший живопись «от материальных оков» (В. Кандинский). Изобретатель супрематизма Казимир Северинович Малевич (1878–1935) так объяснил этот процесс: «Я преобразился в нуль форму и выловил себя из омута дряни академического искусства <...> вышел из круга вещей <...> в котором заключены художник и формы натуры».

В конце XIX – начале XX века русское искусство проходит тот же путь развития, что и западноевропейское, только в более «спрессованном» виде. По словам критика Н. Радлова, живописное содержание «сначала отеснило, а затем и уничтожило иное содержание картины. <...> В этом виде искусство живописи вливалось в систему, имевшую, несомненно, глубоко идущие аналогии с музыкой». Художественное творчество начало сводиться к отвлеченной игре красками, появился термин «станковая архитектура». Так авангард способствовал рождению современного дизайна.

Маковский, пристально наблюдавший за художественным процессом Серебряного века, как-то заметил: «Демократизация была не в моде на эстетических башнях. Насадителям изысканного

европейства не было дела до толпы непосвященной. Тешась своим превосходством... «посвященные» брезгливо сторонились улицы и угарных фабричных закоулков». Большинство деятелей Серебряного века не заметили, как мировая война переросла в октябрьскую революцию...



АПОЛЛИНАРИЙ ВАСНЕЦОВ. Гонцы. Ранним утром в Кремле. 1913. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Аполлинарий Васнецов был художником-археологом, знатоком старой Москвы. Данная работа входит в цикл «Смутное время», рассказывающий, как могла выглядеть Москва во время известных исторических событий начала XVII века. Васнецов создает своеобразную археологическую реконструкцию Кремля, в то время тесно застроенного каменными и деревянными палатами придворной знати, наполняя ее поэтической атмосферой старой Москвы. По узкой деревянной мостовой утреннего, еще не очнувшегося от сна Кремля мчатся всадники, и их торопливость диссонирует с застывшим, «зачарованным» царством живописных теремов с нарядными

крыльцами, маленьких часовен и расписных ворот. Гонимые оглядываются назад, словно их кто-то преследует, – и от этого возникает ощущение тревоги, предчувствие грядущих несчастий.



МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ. Богоматерь с Младенцем. 1884–1885.
Образ в иконостасе Кирилловской церкви, Киев

Врубель работал над росписью Кирилловской церкви под руководством ученого и археолога А. Прахова. Большинство

из задуманных композиций остались только в эскизах. Один из немногих осуществленных образов – «Богоматерь с Младенцем» – писался во время пребывания художника в Венеции, где он знакомился с монументальным величием византийских храмовых росписей. Чутко уловив главные стилистические основы византийской традиции, Врубель наполняет образ Богоматери скорбным страданием и одновременно напряженной волей. В глазах Младенца Иисуса – нечеловеческая прозорливость собственной судьбы. Художник М. Нестеров писал, что Богоматерь у Врубеля «необыкновенно оригинально взята, симпатична, но главное – это чудная, строгая гармония линий и красок».



МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ. Демон сидящий. 1890. Государственная Третьяковская галерея, Москва

По словам Врубеля, «Демон значит “душа” и олицетворяет собой вечную борьбу мятущегося человеческого духа, ищущего примирения обуревающих его страстей, познания жизни и не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе». Могучий Демон сидит на вершине горы среди таинственного, бесконечного космического

пространства. В томительном бездействии сомкнуты руки. Из огромных глаз скатывается скорбная слеза. Слева вдалеке пламенеет тревожный закат. Вокруг мощно вылепленной фигуры Демона словно распускаются фантастические цветы из разноцветных кристаллов. Врубель работает как монументалист – не кистью, а мастихином; он пишет широкими мазками, которые напоминают кубики мозаичной смальты. Эта картина стала своеобразным духовным автопортретом художника, наделенного уникальными творческими способностями, но непризнанного, мятущегося.



МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ. Портрет С. И. Мамонтова. 1897.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Савва Иванович Мамонтов (1841–1918), известный промышленник и меценат, много сделал для становления и поддержки Врубеля. В его гостеприимном доме Врубель жил после переезда из Киева в Москву, а впоследствии стал активным участником абрамцевского кружка, который образовался в имении Мамонтова Абрамцево. В трагических интонациях портрета есть пророческое предвидение будущей судьбы

Мамонтова. В 1899 году он был обвинен в растрате при строительстве северодонецкой железной дороги. Суд его оправдал, но промышленник был разорен. На портрете он словно испуганно отпрянул, вжался в кресло, его пронзительно-тревожное лицо напряжено. Зловещая черная тень на стене несет предчувствие трагедии. Самая поразительная «провидческая» деталь портрета – статуэтка плакальщицы над головой мецената.



МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ. Портрет К. Д. Арцыбушева. 1897.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Константин Дмитриевич Арцыбушев был инженером-технологом, строителем железных дорог, родственником и другом С. И. Мамонтова. Весной 1896 года Врубель жил у него в доме на Садовой улице; тогда, вероятно, и был написан этот портрет, где замечательно передан образ человека интеллектуального труда. На сосредоточенном лице

Арцыбушева – печать напряженных дум, пальцы правой руки покоятся на странице книги. Обстановка рабочего кабинета передана строго, реалистично. В этом портрете Врубель предстает блестящим учеником знаменитого педагога Академии художеств П. Чистякова – знатоком превосходно нарисованной формы, архитектурно выверенной композиции. Лишь в широких мазках кисти, подчеркивающих обобщенный монументализм формы, узнается самобытность Врубеля – виртуозного стилиста и монументалиста.



МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ. Полет Фауста и Мефистофеля.
Декоративное панно для готического кабинета в доме А. В. Морозова в Москве. 1896. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Для кабинета в доме А. В. Морозова, возведенном по проекту архитектора Ф. О. Шехтеля в 1895 году во Введенеском (ныне Подсосенском) переулке Москвы, Врубель выполнил несколько панно, сюжетами для которых послужили мотивы трагедии И.-В. Гёте «Фауст» и одноименной оперы Ш. Гуно. Первоначально художник исполнил три узких вертикальных панно «Мефистофель и ученик», «Фауст в кабинете» и «Маргарита в саду» и одно большое, почти квадратное, «Фауст и Маргарита в саду». Позднее, уже в Швейцарии, он создал панно «Полет Фауста и Мефистофеля», которое было помещено над дверью готического кабинета.

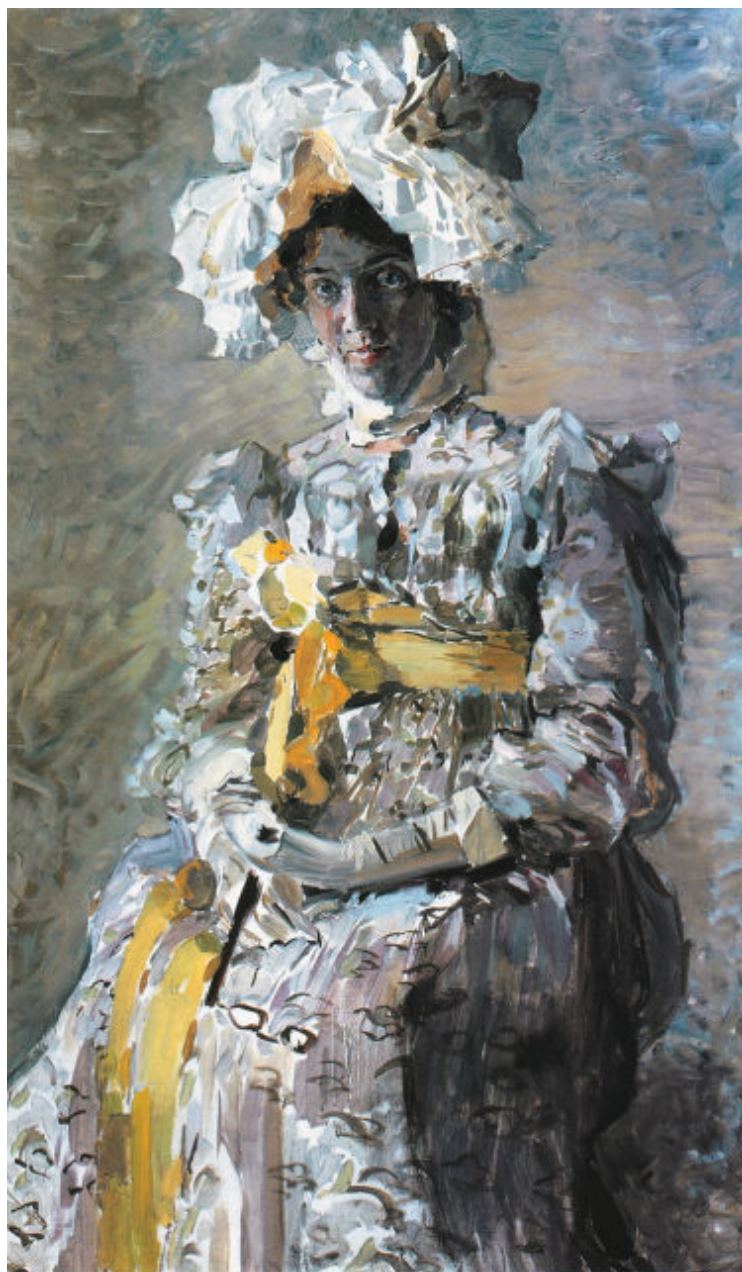
Эта работа Врубеля – одно из самых совершенных произведений русского модерна. Художник уплощает пространство, стилизует линии, превращая их в дивные орнаментальные узоры, объединенные единым ритмом. Красочная гамма напоминает чуть поблекший, отливающий драгоценным серебром старинный гобелен.



МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ. Пан. 1899. *Государственная Третьяковская галерея, Москва*

Герой античных мифов, козлоногий бог лесов и полей Пан влюбился в прекрасную нимфу и бросился за ней в погоню, но она, не желая ему достаться, превратилась в тростник. Из этого тростника Пан смастерил свирель, с которой никогда не расставался, наигрывая на ней нежную, грустную мелодию. На картине Врубеля Пан совсем не страшен – он напоминает русского лукавого лешего. Воплощение

духа природы, он сам словно создан из природного материала. Его седые волосы напоминают белесый мох, поросшие длинной шерстью козлиные ноги подобны старому пню, а холодная голубизна лукавых глаз словно напитана прохладной водой лесного ручья.



МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ. Портрет Н. И. Забелы-Врубель. 1898.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Певица Надежда Ивановна Забела-Врубель (1868–1913) была не только женой, но и музой великого мастера. Врубель был влюблен в ее голос – прекрасное сопрано, оформлял почти все спектакли Русской частной оперы С. И. Мамонтова с ее участием, придумывал костюмы для сценических образов.

На портрете она изображена в сочиненном Врубелем туалете в стиле «Empire». Сложные многослойные драпировки платья просвечивают одна сквозь другую, вздымаются многочисленными складками. Голову венчает пышная шляпа-чепец. Подвижные, резкие длинные мазки превращают плоскость холста в пышный фантазийный гобелен, так что личность певицы ускользает в этом прекрасном декоративном потоке.

Забела заботилась о Врубеле до самой его кончины, постоянно навещала его в психиатрической лечебнице.



МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ. Царевна-Лебедь. 1900. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Эта картина – сценический портрет Н. Забелы в роли Царевны-Лебедь в опере Н. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Павою она проплывает мимо нас по сумрачному морю и, обернувшись, бросает тревожный прощальный взгляд. На наших глазах сейчас произойдет метаморфоза – тонкая, изогнутая рука красавицы превратится в длинную лебединую шею.

Удивительно красивый костюм для роли Царевны-Лебедь Врубель придумал сам. В серебряном кружеве роскошной короны сверкают драгоценные камни, на пальцах блестят перстни. Перламутровые переливы красок картины напоминают музыкальные мотивы моря из опер Римского-Корсакова. «Я могу без конца слышать оркестр, в особенности море.

Я каждый раз нахожу в нем новую прелесть, вижу какие-то фантастические тона», – говорил Врубель.



МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ. К ночи. 1900. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Картина была написана по впечатлениям от прогулок по степи близ украинского хутора Плиски, где Врубель часто гостил у родственников жены. Таинство ночи превращает обыденный пейзаж в фантастическое видение. Словно факелы, вспыхивают во тьме красные головки чертополоха, его листья сплетаются, напоминая изысканный

декоративный узор. Красноватые отблески заката превращают лошадей в мифических существ, а пастуха – в сатира. «Милый юноша, приходи ко мне учиться. Я научу тебя видеть в реальном фантастическое, как фотография, как Достоевский», – говорил художник одному из своих учеников.



МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ. Сирень. 1900. Государственная Третьяковская галерея, Москва

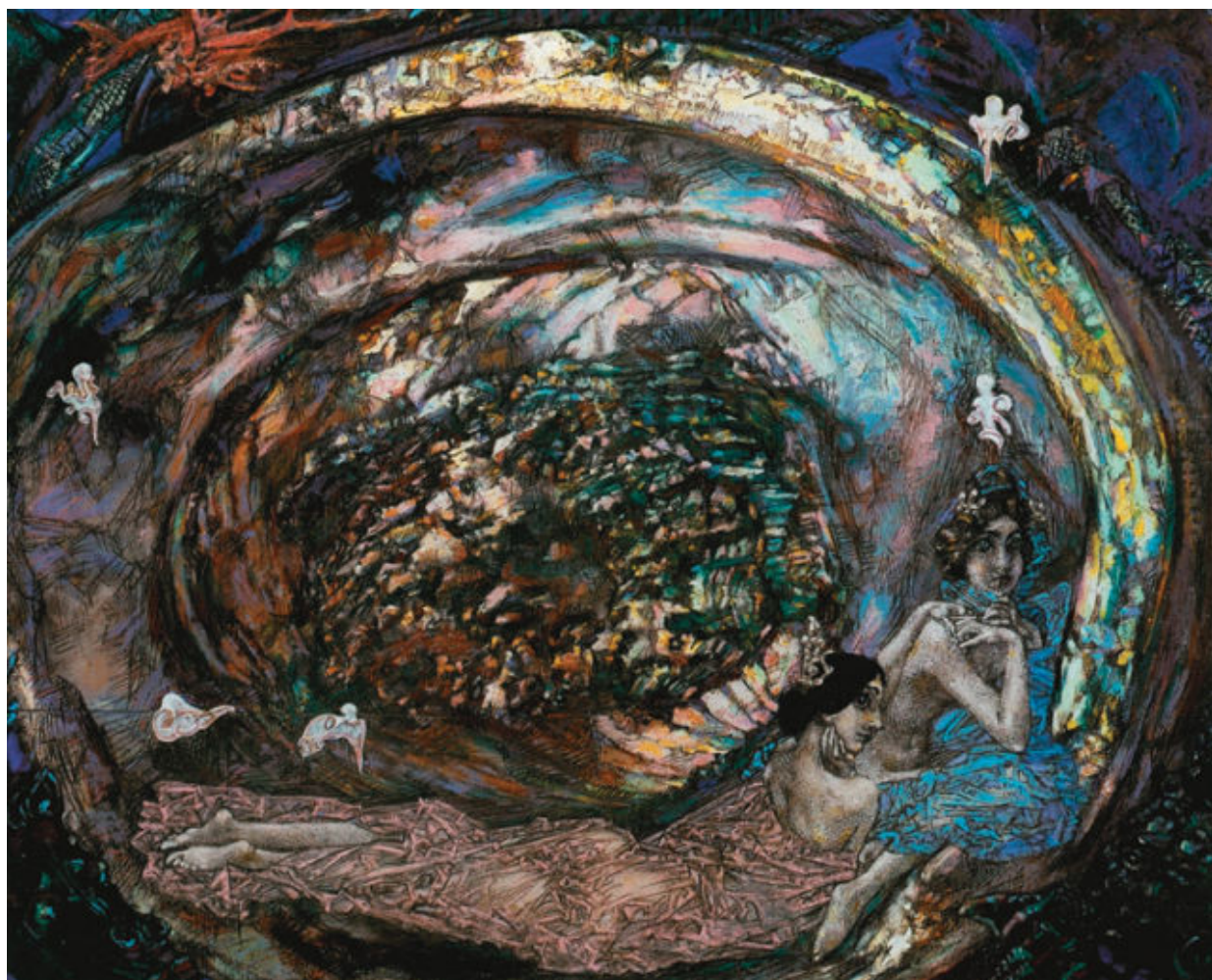
Этот мотив Врубель также нашел на хуторе Плиски. Образ пышного куста сирени рождался из натуральных наблюдений, но на картине он преобразуется в таинственное лиловое море, которое трепещет, переливается множеством оттенков. Притаившаяся

в зарослях печальная девушка выглядит как некое мифологическое существо, фея сирени, которая, появившись в сумерках, через мгновение исчезнет в этих пышных россыпях странных цветов. Вероятно, об этой картине Врубеля написал О. Мандельштам: «Художник нам изобразил глубокий обморок сирени...»



МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ. Богатырь. 1898–1899. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Первоначально Врубель назвал картину «Илья Муромец». Главный, непобедимый герой былинного эпоса изображен художником как воплощение могучей стихии земли Русской. Мощная фигура богатыря словно высечена из каменной скалы, переливается гранями драгоценных кристаллов. Его конь-тяжеловоз подобно горному уступу «врос» в землю. Вокруг богатыря кружат в хороводе молоденькие сосны, по поводу которых Врубель говорил, что он желал выразить слова былины: «Чуть выше лесу стоячего, Чуть пониже облака ходячего». Вдали, за темным лесом, полыхает зарево заката – на землю опускается ночь с ее обманами, таинственностью и тревожными ожиданиями...



МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ. Жемчужина. 1904. Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Декоративно все и только декоративно», – так формулировал Врубель принцип природного формотворчества. Он полагал, что художник относится к природе как к партнеру по формотворчеству, он учится у нее творить.

Две таинственные девушки, богини ручьев и рек наяды, плавают в непрерывном хороводе среди перламутровой пены жемчужины и россыпи драгоценных кристаллов, в серебристом мареве, наполненном мерцающим сиянием бликов. Кажется, что в этой жемчужине отразилась вся Вселенная с круговым движением планет, сверканием множества далеких звезд в космической беспредельности пространства...



МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ. Демон поверженный. 1902.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Скрестив руки над головой, Демон летит в бездонную пропасть в окружении царственных павлиньих перьев, среди величественной панорамы далеких гор... Деформация фигуры подчеркивает трагический излом погибающей, сломленной души. Находясь на грани психического расстройства, Врубель много раз переписывал искаженное страхом бездны лицо Демона, когда картина уже экспонировалась на выставке. По воспоминаниям современников, в ее колорите была дерзкая, вызывающая красота – она сверкала золотом, серебром, киноварью, которые со временем сильно потемнели. Эта картина – своеобразный финал творческой жизни Врубеля, которого современники называли «разбившимся демоном».



МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ. Демон поверженный. *Фрагмент*



МИХАИЛ НЕСТЕРОВ. Пустынник. 1888–1889.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Нестеров был натурой мистически одаренной. В мире русской природы он открывает вечное начало Божественной красоты и гармонии. Глубокий старец – житель монастырской пустыни (отдаленного уединенного монастыря), бредет ранним утром по берегу северного озера. Окружающая его притихшая осенняя природа проникнута возвышенной, молитвенной красотой. Блестит зеркальная гладь озера, стройные силуэты елей темнеют среди пожухшей травы, обнажающей плавные очертания берегов и дальнего косогора. Кажется, в этом удивительном «хрустальном» пейзаже живет какая-то тайна, что-

то непостижимое земным зрением и сознанием. «В самом пустыннике найдена такая теплая и глубокая черточка умиротворенного человека. <...> Вообще картина веет удивительно душевной теплотой», – писал В. Васнецов.



МИХАИЛ НЕСТЕРОВ. Видение отроку Варфоломею. 1889–1890. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Замысел картины возник у художника в Абрамцеве, в местах, овеянных памятью о жизни и духовном подвиге Сергия Радонежского. В житии Сергия (до принятия пострига его звали Варфоломей) рассказывается, что в детстве он был пастухом. Однажды в поисках пропавших лошадей он увидел таинственного монаха. Мальчик робко приблизился к нему и попросил его помолиться, чтобы Господь помог ему обучиться грамоте. Монах исполнил просьбу Варфоломея и предсказал ему судьбу великого подвижника, устроителя монастырей. В картине словно встречаются два мира. Хрупкий мальчик застыл

в благоговении перед монахом, лица которого мы не видим; над его головой сияет нимб – символ принадлежности к иному миру. Он протягивает мальчику ковчег, похожий на модель храма, предугадывая его будущий путь. Самое замечательное в картине – пейзаж, в котором Нестеров собрал все самые типичные черты русской равнины. Каждая травинка написана художником так, что чувствуется его восторг перед красотой Божьего творения. «Кажется, точно воздух заволочен густым воскресным благовестом, точно над этой долиной струится дивное пасхальное пение» (А. Бенуа).



МИХАИЛ НЕСТЕРОВ. Великий постриг. 1897–1898.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Нежно-одухотворенные молодые женщины в белых платках, решившие посвятить себя Богу, движутся в окружении монахинь в неспешной процессии на лоне прекрасной природы. В руках они держат большие свечи, и сами они уподоблены горящим свечам – их белоснежные платки «вспыхивают» на фоне монашеских ряс белым пламенем. В весеннем пейзаже все дышит божьей благодатью. Мерное движение женщин повторяется в вертикальном ритме тонких молодых березок, в волнистых очертаниях далеких холмов. Нестеров писал об этой картине: «Тема печальная, но возрождающаяся природа, русский север, тихий и деликатный (не бравурный юг), делает картину трогательной, по крайней мере для тех, у кого живет чувство нежное...»



МИХАИЛ НЕСТЕРОВ. Молчание. 1903. Государственная Третьяковская галерея, Москва

По светлой северной реке среди лесных берегов скользят лодки с монахами. Кругом царит чарующая тишина «первозданной» природы. Кажется, что время остановилось – эти же лодки плыли по реке много

столетий тому назад, плывут сегодня и будут плыть завтра... В этом удивительном пейзаже «святой Руси» заложена вся философия Нестерова, который угадывал в нем религиозную глубину постижения мира, соединяя, по словам критика С. Маковского, «духовность славянского язычества с мечтой языческого обоготворения природы».



МИХАИЛ НЕСТЕРОВ. «Амазонка». 1906. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Портрет писался в Уфе, в родных местах художника, среди природы, которую он трепетно любил. Дочь художника Ольга в элегантном черном костюме для верховой езды (амазонке) позирует среди вечерней ясной тишины заката, на фоне светлого зеркала реки. Перед нами – прекрасное остановленное мгновение. Нестеров пишет горячо любимую дочь в светлую пору ее жизни – молодой и одухотворенной, такой, какой ему хотелось бы ее запомнить.



МИХАИЛ НЕСТЕРОВ. Юность преподобного Сергия. 1892–1897. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Эта картина стала продолжением цикла полотен Нестерова о жизни преподобного Сергия Радонежского. В лесной глуши юный Сергей, прижав к груди ладони, словно прислушивается к дыханию весенней природы. В житии Сергия Радонежского рассказывается о том, что его не боялись ни птицы, ни звери. У ног преподобного, как послушная собака, лежит медведь, с которым Сергей делился последним куском хлеба. Из лесной чащи словно доносится мелодичное журчание ручья, шелест листвы, пение птиц... «Дивные ароматы мха, молодых березок и елок сливаются в единый аккорд, очень близкий к мистическому запаху ладана», – восхищался А. Бенуа. Неслучайно первоначально художник назвал эту картину «Слава Всевышнему на земле и на небесах».



МИХАИЛ НЕСТЕРОВ. На Руси (Душа народа). 1914–1916. Государственная Третьяковская галерея, Москва

На картине изображен собирательный образ русского народа на пути к Богу. Вдоль берега Волги, у Царева кургана шествуют люди, среди которых мы узнаем множество исторических персонажей. Здесь и царь в парадном облачении и шапке Мономаха, и Л. Толстой, и Ф. Достоевский, и философ В. Соловьев... Каждый из людей, по словам художника, идет своим путем постижения Истины, «но все идут к тому же самому, одни только спеша, другие мешкая, одни

впереди, другие позади, одни радостно, не сомневаясь, другие серьезные, умствуя...» Смысловым центром картины становится хрупкий мальчик, идущий впереди шествия. Его облик заставляет вспомнить евангельские слова:

«Если не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18:3). «Пока картина во многом меня удовлетворяет, есть жизнь, действие, основная мысль кажется понятной (евангельский текст: „Блаженны алчущие и жаждущие правды, яко тии насытятся“)», — писал художник.



**МИХАИЛ НЕСТЕРОВ. Философы. 1917. Государственная
Третьяковская галерея, Москва**

С Павлом Александровичем Флоренским (1882–1937) и Сергеем Николаевичем Булгаковым (1871–1944) – крупнейшими мыслителями, представителями эпохи расцвета русской философии начала XX века, Нестеров был связан личной дружбой. Он читал их книги, посещал заседания Религиозно-философского общества им. В. Соловьева, где они выступали, разделял их духовные ориентиры. Этот портрет писался в Абрамцеве накануне революционных перемен в России. Тем настойчивее зазвучала в нем тема раздумья о дальнейшем пути русского народа. Булгаков вспоминал: «Это был, по замыслу художника, не только портрет двух друзей... но и духовное видение эпохи. Оба лица для художника одно и то же постижение, но по-разному, одно из них как видение ужаса, другое же как мира радости, победного преодоления. <...> То было художественное ясновидение двух образов русского апокалипсиса, по сю и по ту сторону земного бытия, первый образ в борьбе и смятении (а в душе моей оно относилось именно к судьбе моего друга), другое же к побежденному свершению...».



НИКОЛАЙ РЕРИХ. Гонец. «Восста род на род». 1897.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Рериха называли создателем нового жанра – исторического пейзажа. Картина погружает зрителя в седую древность не завлекательностью сюжета, а особым, почти мистическим настроением исторического времени. В лунной ночи по темной глади реки плывет лодка. В лодке двое: гребец и старец, погруженный в тяжелые раздумья. Вдалеке – тревожный, неприютный берег с частоколом и деревянным городищем на холме. Все наполнено ночным покоем, но в этом покое чудится напряженность, тревожное ожидание.



НИКОЛАЙ РЕРИХ. Заморские гости. 1901. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Картина «дышит» сказочным мифологизмом театральных постановок, в которых много участвовал Рерих-декоратор. По широкой синей реке плывут разукрашенные ладьи, словно сказочные корабли летят по небу, сопровождаемые полетом белых чаек. Из корабельных шатров заморские гости оглядывают чужеземные берега – суровую северную землю с поселениями на вершине холмов. Картина соединяет чарующее обаяние сказки с историческими деталями, условную декоративность цвета с реалистическим пространственным построением.



НИКОЛАЙ РЕРИХ. Славяне на Днестре. 1905. Картон, темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Рерих, «околдованный» эпохой славянского язычества, был необыкновенно чуток в постижении ее особого, тревожно-мистического «аромата». Пейзаж «Славяне на Днестре» строится по принципам декоративного панно: художник уплощает пространство, задает ритм повторяющимися парусами, лодками, хижинами. Красочная гамма тоже условна – она несет в себе эмоциональное настроение образа, а не реальную окраску предмета. На фоне сочной зелени выделяются коричнево-красные паруса, светло-охристые хижины; как солнечные блики, сверкают рубашки людей.



НИКОЛАЙ РЕРИХ. Пантелеймон-целитель. 1916. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Святой старец Пантелеймон на картине Рериха неотделим от величественного безлюдного пейзажа. Зеленые холмы, усыпанные древними камнями, вовлекают зрителя в грезу о седой старине, в воспоминания об истоках народной судьбы. По выражению критика С. Маковского, в стиле рисунка Рериха «чувствуется нажим каменного резца». Изысканностью цветовых сочетаний, тонкой выписанностью отдельных деталей картина напоминает роскошный бархатный ковер.



НИКОЛАЙ РЕРИХ. Небесный бой. 1912. Картон, темпера.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Над бескрайним суровым северным пейзажем, где среди озер и холмов приютились древние жилища, теснятся, словно грандиозные приведения, тучи. Они набегают друг на друга, сталкиваются, отступают, освобождая простор для ярко-голубого неба. Небесная стихия как воплощение божественного духа всегда притягивала художника. Его земля бесплотна и призрачна, а истинная жизнь происходит в таинственных высях небес.



АНДРЕЙ РЯБУШКИН. Русские женщины XVII столетия в церкви. 1899. Государственная Третьяковская галерея, Москва

На фоне яркого узорочья фресок и цветных витражей напротив невидимого зрителю иконостаса стоят женщины. Их густо набеленные, нарумяненные лица-маски выражают ритуальное благоговейное безмолвие, а нарядные одежды перекликаются с ликующими красками настенной церковной росписи. В картине много алого цвета: ковровое покрытие пола, одежды, ленты в волосах... Рябушкин вводит нас в самую суть древнерусского понимания жизни и красоты, заставляя погрузиться в стиль эпохи – ритуальную обрядовость поведения, дивное узорочье храмов, «византийскую» изобильную нарядность одежды. Эта картина – «поражающий документ, открывающий о России Алексея Михайловича во сто крат больше самого подробного сочинения по истории» (С. Маковский).



АНДРЕЙ РЯБУШКИН. Свадебный поезд в Москве (XVII столетие). 1901. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Вечерние сумерки опустились на город, темными силуэтами на фоне серебристо-синего неба выделяются одноэтажные деревянные избы, последние лучи заходящего солнца золотят купол белокаменной церкви. В унылую, однообразную повседневность московской улицы врывается праздник: по весенней раскисшей дороге мчится алая карета с новобрачными. Словно добры-молодцы из волшебной сказки, ее сопровождают нарядные скороходы в красных кафтанах и ярко-желтых сапогах и всадники на породистых рысаках. Тут же спешат по своим делам москвичи – солидные отцы семейства, скромные красны-девицы. На первом плане нарядная, нарумяненная молодая красавица с тревожно-недовольным лицом спешно свернула за угол, подальше от свадебного кортежа. Кто она? Отвергнутая невеста? Ее психологически-острый образ вносит в эту полусказочную грезу ощущение реальной жизни с неизменными во все времена страстями и проблемами.



АНДРЕЙ РЯБУШКИН. Московская улица XVII века в праздничный день. 1895. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Картина Рябушкина – не жанровая зарисовка на тему старинного быта, а картина-видение, сон наяву. Художник рассказывает о минувшем так, словно оно ему хорошо знакомо. В ней нет напыщенной театральности и постановочных эффектов, а есть любование виртуозного стилиста «седой стариной», основанное на глубоком знании народного костюма, старинной утвари, древнерусской архитектуры.



СЕРГЕЙ ИВАНОВ. Приезд иностранцев. XVII век. 1902.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Художник смело вовлекает зрителя в поток «живой» жизни. Приезд иностранцев вызвал острое любопытство на заснеженной московской площади. Вероятно, изображен воскресный или праздничный день, потому что вдали, около церкви, толпится множество народу. Вышедший из нарядной кареты иноземец с интересом разглядывает открывшуюся ему картину причудливой русской жизни. Ему кланяется в пояс солидный боярин, слева мужик в лохмотьях застыл в немом изумлении. На первом плане солидный «московит» беспокойно и сердито оглядывается на приехавшего чужака и решительно спешит увести «от греха подальше» свою молодую красавицу-жену.



СЕРГЕЙ ИВАНОВ. В дороге. Смерть переселенца. 1889.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Картина «В дороге. Смерть переселенца» – одна из лучших в цикле работ художника, посвященных трагедии безземельных крестьян, которые после земельной реформы 1861 года устремились в Сибирь в поисках лучшей жизни. По пути они гибли сотнями, испытывая страшные лишения. С. Глаголь рассказывал, что Иванов прошел с переселенцами десятки верст «в пыли русских дорог, под дождем, непогодой и палящим солнцем в степях... много трагических сцен прошло перед его глазами...». Работа исполнена в лучших традициях критического реализма: подобно плакату, она должна была вызывать к совести власть имущих.



АБРАМ АРХИПОВ. Прачки. Конец 1890-х. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Архипов — типичный представитель московской школы с ее живописной свободой и новизной сюжетов. Он увлекался техникой широкого мазка скандинавского художника А. Цорна, которая позволила ему убедительно передать в картине сырую атмосферу прачечной, клубы пара, да и сам монотонный ритм изнурительной работы женщин. Вслед за «Кочегаром» Н. Ярошенко в картине

Архипова властно заявляет о себе новый герой в искусстве – трудящийся-пролетарий. То, что на картине представлены женщины – изможденные, вынужденные за гроши выполнять тяжелую физическую работу, придавало картине особую актуальность.



АБРАМ АРХИПОВ. В гостях (Весенний праздник). 1915.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Главным героем этой картины является солнце. Его лучи врываются в комнату из открытого окна, «зажигая» радостный, весенний пламень ярко-красных одежд молодых крестьянок, которые, усевшись в кружок, о чем-то весело судачат. «Академик Архипов написал замечательную картину: изба, окно, солнце бьет в окно, сидят бабы, в окно виден русский пейзаж. До сих пор я не видел ни в русской, ни в иностранной живописи ничего подобного. Нельзя рассказать, в чем дело. Замечательно переданы свет и деревня, как будто вы приехали к каким-то родным людям, и когда вы смотрите на картину, вы делаетесь молодой. Картина выписана с удивительной энергией, с поразительным ритмом», – восхищался К. Коровин.



ФИЛИПП МАЛЯВИН. Вихрь. 1905. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Танец крестьянок в нарядных сарафанах превращен в звучное декоративное панно. Кружатся в вихревом движении их широкие разноцветные юбки, вспыхивают ярким пламенем красные сарафаны, создавая феерическое зрелище. Загорелые лица женщин не акцентированы художником – он смело «срезает» их рамой картины, но в их превосходном реалистическом рисунке виден прилежный ученик И. Репина. «Вихрь» поразил современников своей «залихватскостью»: дерзкой яркостью красок, смелостью композиции и бравурностью широких, пастозных мазков.



СЕРГЕЙ ВИНОГРАДОВ. Лето. 1908. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Виноградов – один из учредителей «Союза русских художников», ученик В. Поленова, был поэтом старой усадебной культуры, влюбленным в тишину и неспешный ритм жизни старых «дворянских гнезд», в особый стиль русского сада.

На картине «Лето» послеобеденная нега теплого дня разлита повсюду – в мелькающих бликах на стене дома, полупрозрачных тенях на дорожке, томном, элегантном облике читающих женщин. Виноградов свободно владел пленэрной техникой, его мазок подвижен, как у импрессионистов, но сохраняет плотные очертания формы.



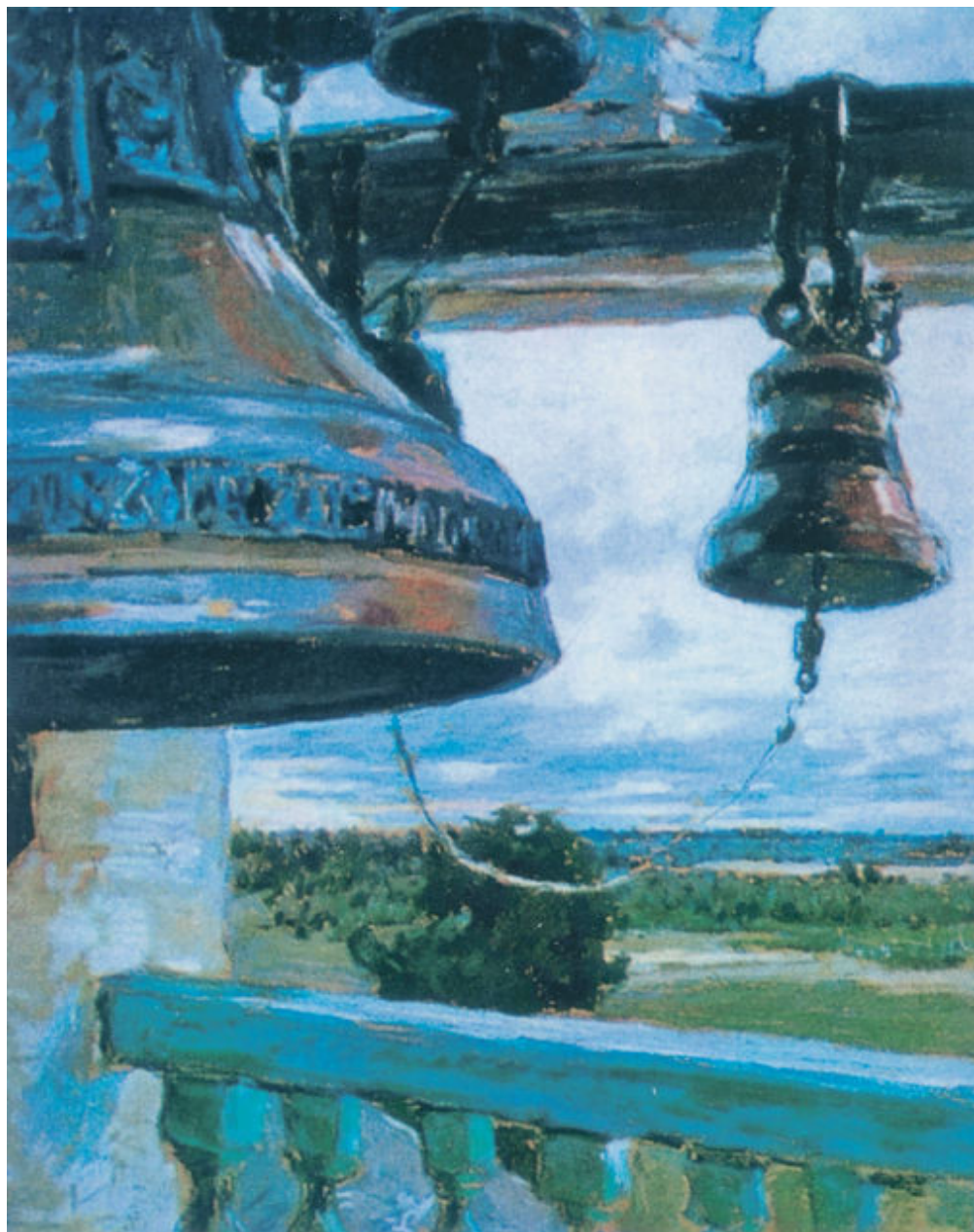
СТАНИСЛАВ ЖУКОВСКИЙ. Парк осенью. 1916.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Как и С. Виноградов, Жуковский был певцом старой дворянской усадьбы. «Я большой любитель старины, особенно пушкинского времени», – писал художник. В работах Жуковского ностальгическое прошлое не выглядит грустным и утраченным, оно словно оживает, продолжая дарить радость новым обитателям старинного дома.



СТАНИСЛАВ ЖУКОВСКИЙ. Радостный май. 1912.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Виноградову особенно нравилось писать интерьеры с мебелью красного дерева в стиле ампир и старинными портретами на стенах. Весна врывается в комнату через большие распахнутые окна, наполняя все серебристым сиянием и особым предвкушением летнего тепла. Сравнивая «Радостный май» с другими интерьерами художника, А. Бенуа отмечал, что в этой работе «ярче прежнего светит солнце, радостнее кажется свежий воздух, полнее передано особое настроение оттаивающего, оживающего после зимней стужи, после долгого затвора дома; кроме того, вся картина написана с той ценной свободой техники, которая приобретается лишь тогда, когда во всех своих частях задача, поставленная себе художником, выяснена».



МАРИЯ ЯКУНЧИКОВА-ВЕБЕР. Вид с колокольни Саввино-Сторожевского монастыря близ Звенигорода. 1891. Бумага на картоне, пастель. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Якунчикова-Вебер, по словам А. Бенуа, «одна из тех, весьма немногих, женщин, которые сумели вложить всю прелесть женственности в свое искусство, неуловимый нежный и поэтический аромат, не впадая при том ни в дилетантизм, ни в приторность».

Скромный, задумчивый вид русской равнины открывается с колокольни Саввино-Сторожевского монастыря. Тяжелые старинные колокола, композиционно приближенные к зрителю, предстают как хранители времени, помнящие все исторические испытания этой земли. Колокола написаны осязаемо, с живописными пленэрными эффектами – переливами голубых, ярко-желтых тонов на сверкающей медной поверхности. Утопающий в легкой дымке пейзаж дополняет главную «сердечную» мысль картины, «раздвигает» пространство холста.



КОНСТАНТИН ЮОН. Весенний солнечный день. Сергиев Посад. 1910. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Юон был типичным москвичом не только по рождению, но и по особенностям мировосприятия, художественного стиля. Он был влюблен в русскую старину, в древнерусские города, неповторимая старинная архитектура которых стала главным героем его картин. Поселившись в Сергиевом Посаде, он писал: «Сильно взволновали меня красочные архитектурные памятники этого сказочно-прекрасного

городка, исключительного по ярко выраженной русской народной декоративности».



КОНСТАНТИН ЮОН. Троицкая лавра зимой. 1910.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Знаменитый монастырь предстает как сказочное видение. В сочетании розовато-коричневых стен с ярко-голубыми и золотыми куполами чудится отголосок изысканного колорита древнерусских фресок. Вглядываясь в панораму старинного города, мы замечаем, что эта «сказочность» имеет яркие признаки реальной жизни: по снежной дороге проносятся сани, спешат по своим делам горожане, судачат кумушки, играет ребятя... Обаяние работ Юона – в чудесном сплыве современности и дорогой сердцу живописной старины.



КОНСТАНТИН ЮОН. Мартовское солнце. 1915.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

По радостному, ликующему настроению этот пейзаж близок левитановскому «Марту», но у Левитана лирика более тонкая, с нотками щемящей грусти. Мартовское солнце у Юона разукрашивает мир мажорными красками. По ярко-синему снегу бодро ступают лошади с всадниками, розово-коричневые ветви деревьев тянутся к лазурному небу. Юон умеет придать композиции пейзажа динамичность: дорога уходит по диагонали к горизонту, заставляя нас «прогуляться» к избам, выглядывающим из-за косогора.



КОНСТАНТИН ЮОН. Купола и ласточки. 1921.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

А. Эфрос писал о Юоне, что тот «выбирает неожиданные точки зрения, с которых природа кажется не очень знакомой, а люди не слишком обыденными». Именно такая необычная точка зрения выбрана для картины «Купола и ласточки». Величественные золотые купола храма, «осеменяющие» землю, воспринимаются как символ Древней Руси, которая так дорога художнику, дух которой будет жить вечно в народе.

Картина писалась в голодном 1921 году, среди разрухи Гражданской войны. Но Юон словно не замечает этого, в его пейзаже звучит мощное жизнеутверждающее начало.



КОНСТАНТИН ЮОН. Голубой куст (Псков). 1908.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Юон недаром называл себя «признанным жизнерадостником» – его пейзаж всегда полон радостного чувства, праздничная живопись эмоционально передает восторг художника перед красотой природы. В этой работе поражает богатство колорита, основу которого составляет глубокий синий цвет. Вкрапления зеленых, желтых, красных тонов, сложная игра света и тени создают на полотне мажорную живописную симфонию.



ИЛЬЯ ГРАБАРЬ. Хризантемы. 1905. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Грабарь считал, что «Хризантемы» ему «удались лучше всех других сложных натюрмортов». Натюрморт писался осенью, и художнику хотелось передать тот момент, «когда дневной свет начинает гаснуть, но сумерки еще не наступили». Работая в технике дивизионизма (от. фр. «division» – «разделение») – мелкими, раздельными мазками и чистыми, не смешанными на палитре красками, художник мастерски передает мерцание света в стеклянных

стаканах, пышные, воздушные головки желтых хризантем, серебристые сумерки за окном, игру цветных рефлексов на белой скатерти.



ИЛЬЯ ГРАБАРЬ. Мартовский снег. 1904. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Пейзаж завораживает динамикой выхваченного из жизни фрагмента. Синие тени на снегу от невидимого дерева создают ощущение раздвинутого пространства. При помощи коротких

рельефных мазков передана фактура рыхлого, блестящего на солнце снега. По узкой тропке, перерезающей пространство картины, торопливо идет женщина с ведрами на коромысле. Темным силуэтом выделяется ее полушубок, отмечающий композиционный центр картины. На заднем плане среди ярко освещенных снежных полей золотятся от солнца избы. Эта картина наполнена исключительным по силе и ясности чувством любви к жизни, восхищением перед ликующей красотой природы.



ИЛЬЯ ГРАБАРЬ. Февральская лазурь. 1904. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Пейзаж писался в окрестностях подмосковного села Дугино, где Грабарь гостил в имении своего друга художника Н. Мещерина. Он вспоминал, как однажды мартовским утром увидел, что «в природе творилось нечто необычное, казалось, что она праздновала какой-то небывалый праздник, – праздник лазоревого неба, жемчужных берез, коралловых веток и сапфировых теней на сиреновом снегу». Художник выкопал траншею, чтобы написать с нижней точки «необыкновенный экземпляр березы». Картина стала апофеозом импрессионистической манеры Грабаря. Каждое цветное пятно в ней складывается из множества мелких, подвижных, разноцветных мазков. Отдельные мазки чистого цвета «стелются» по снежному покрову, создавая ощущение вибрации воздуха и света, обрисовывают неровности ствола березы, длинными полосами ложатся, обозначая деревья вдалеке.



ИЛЬЯ ГРАБАРЬ. Яблоки. 1905. Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов

В Дугине Грабарь написал целую серию натюрмортов, среди которых были и «Яблоки». На формирование манеры Грабаря несомненное влияние оказала выставка импрессиониста К. Моне, которую он посетил в мае 1904 года. Художник был потрясен «тысячью причудливых цветных сочетаний», из которых возникает пейзаж на картинах Моне. В натюрморте «Яблоки» французская изысканность

цветовых оттенков соединяется с русской жизнерадостной «сочностью» и в выборе мотива, и в ярких, мажорных красках.



АРКАДИЙ РЫЛОВ. Зеленый шум. 1904. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

«Жил я летом на крутом, высоком берегу Вятки, под окнами шумели березы целыми днями, затихая только к вечеру; протекала широкая река; виднелись дали с озерами и лесами. Оттуда поехал в имение к ученице. Там аллея старых берез, идущая от дома в поле, тоже всегда шумела. Я любил ходить по ней и писать и рисовать эти березы. <...> Богаевский, увидев мою картину, стал декламировать некрасовское стихотворение „Идет, гудет зеленый шум...“ Так и дано было название картине „Зеленый шум“».

В восприятии природы Рылов близок своему учителю А. Куинджи. В его картинах природа предстает в эффектнодекоративном, часто драматизированном виде; отделенная от человека, она живет своей жизнью.



АРКАДИЙ РЫЛОВ. В голубом просторе. 1918. Государственная Третьяковская галерея, Москва

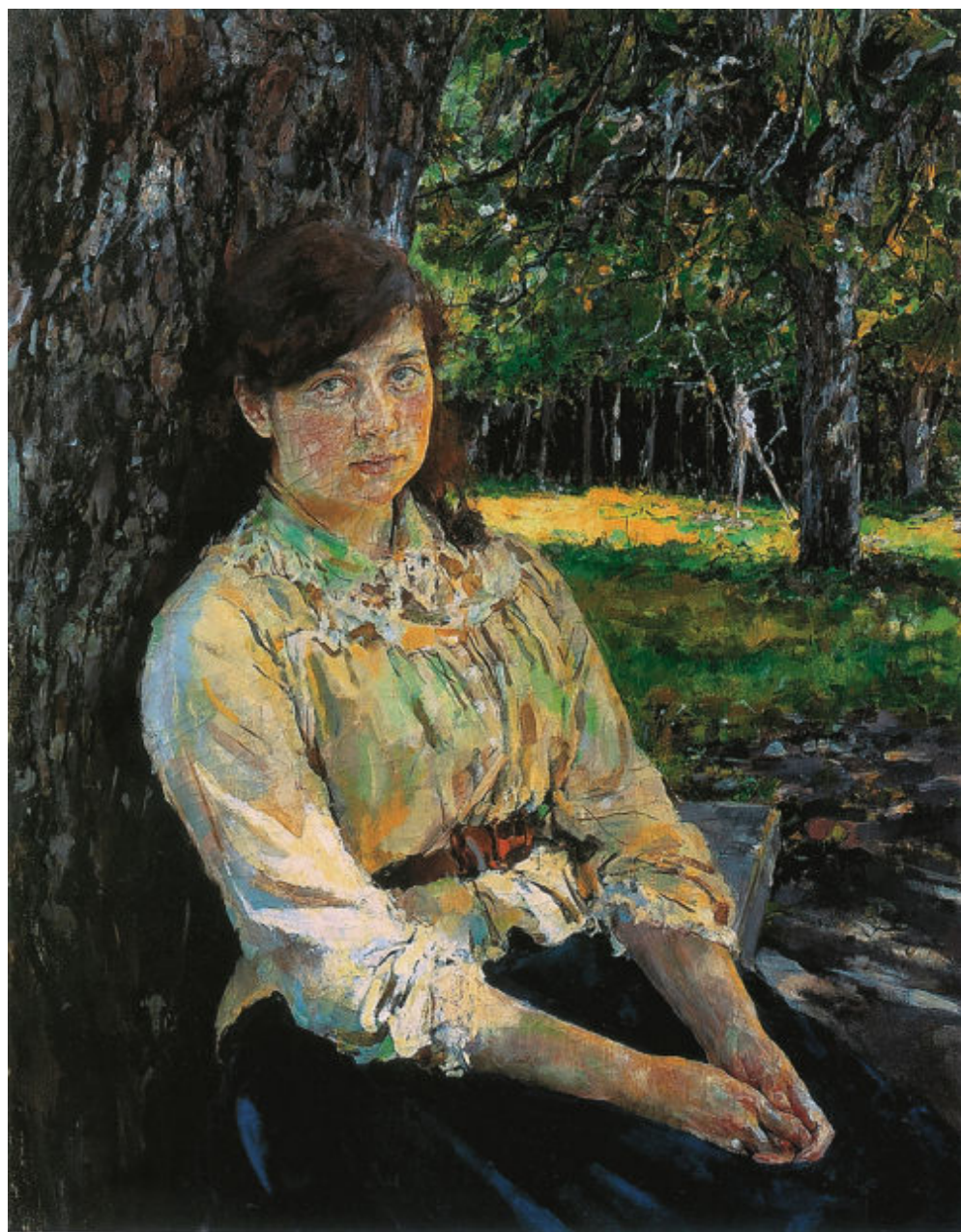
Эта картина – повторение полотна «Полет лебедей над Камой» 1914 года, но в более в мажорном ключе. «В голубом просторе» – пейзаж ярко-романтический. Полет белых лебедей с огромными распростертыми крыльями среди простора голубого неба вызывает ощущение свободы и возвышенной радости. Белеющий на горизонте парусник напоминает о романтике дальних странствий. Эту работу, где так ярко отразилось ощущение радости свободы и обновления, долгое время использовали в идеологических целях, объявляя первым «подлинно» советским пейзажем.



ВАЛЕНТИН СЕРОВ. Девочка с персиками. 1887.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В столовой дома в Абрамцеве запечатлена 12-летняя Вера, дочь хозяина усадьбы С. И. Мамонтова. Она словно на секунду присела у стола, устремив пристальный взгляд на художника. Серов решает труднейшую техническую задачу: пишет фигуру девочки в перекрещивающихся потоках света. Не зная о достижениях импрессионистов, он интуитивно работает в их манере, размывая

контуры рук, держащих спелый персик, изгиба рукава, давая зрителю возможность ощутить непрерывный поток движения и мелькания солнечных бликов. Портрет наполнен поразительной радостью жизни и красотой молодости, он ознаменовал в русской живописи поворот от идейного реализма передвижников к «реализму поэтическому» (И. Грабарь).



ВАЛЕНТИН СЕРОВ. Девушка, освещенная солнцем. 1888.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

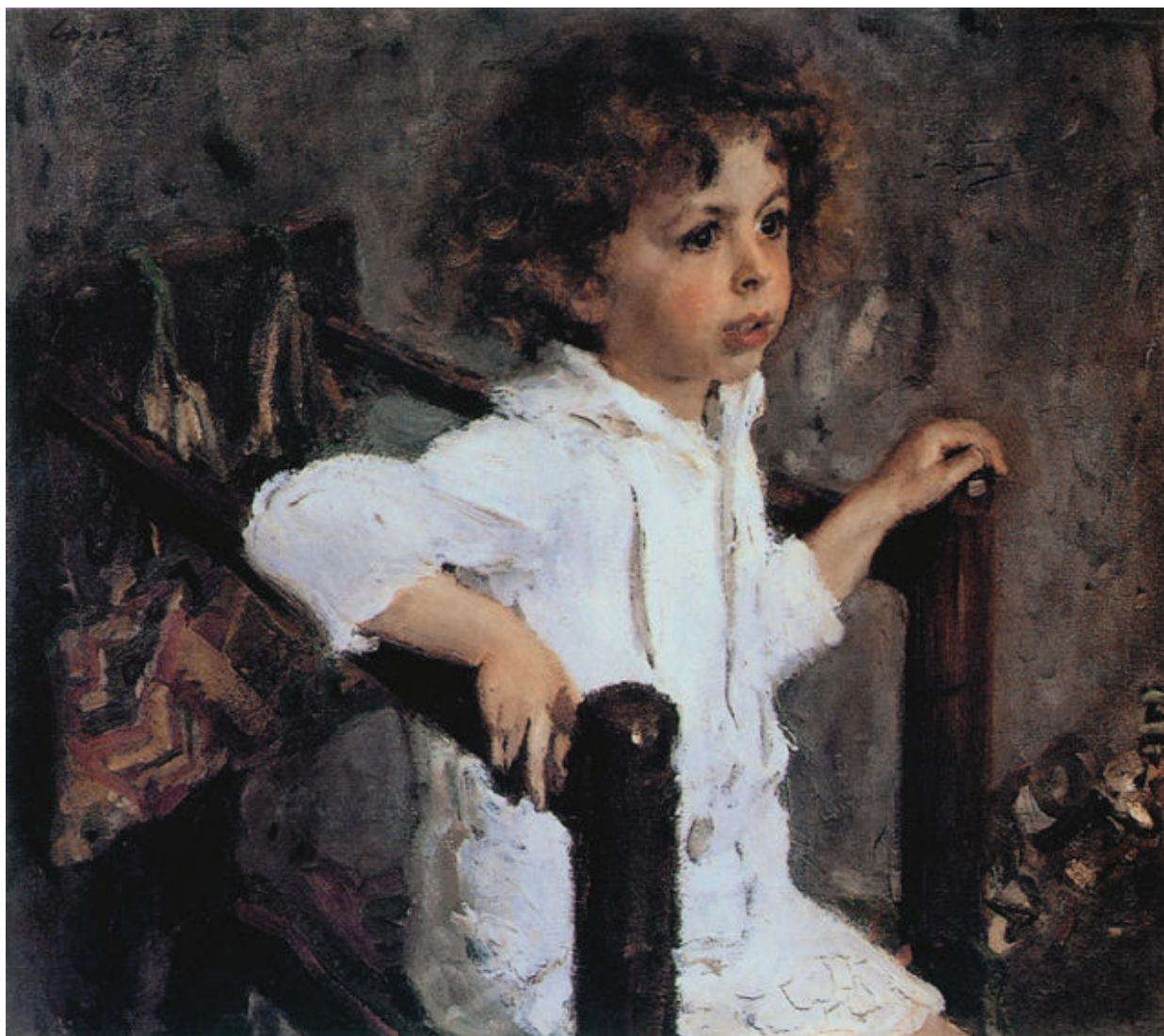
В портрете своей двоюродной сестры Маши Симонович, написанном в Домотканове, Серов продолжает поиски «отрадного». Лирически-задумчивый образ девушки словно растворен в потоке теплых солнечных лучей и зелени усадебного парка. На белой блузе, лице, руках отражаются разноцветные рефлексy. И. Грабарь вспоминал, как ярко и необычно смотрелись на выставках первые портреты молодого Серова: «Мы никогда не видели в картинах ни такого воздуха, ни света, ни этой трепещущей теплоты, почти осязаемости жизни».



ВАЛЕНТИН СЕРОВ. Портрет К. А. Коровина. 1891.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Портрет своего близкого друга, художника Константина Алексеевича Коровина, Серов пишет в стиле самого Коровина, который отличался необыкновенным темпераментом и размахистостью кисти. Колорит картины строится на контрастных сочетаниях черного, белого, красного цветов. Яркие цветовые пятна, пастозные, положенные с артистической «небрежностью» мазки – все это точно и слегка

иронично передает характер Коровина, весельчака и балагура, темпераментного художника, влюбленного в стихию цвета.



ВАЛЕНТИН СЕРОВ. Мика Морозов. 1901. Государственная Третьяковская галерея, Москва

На портрете изображен Михаил Михайлович Морозов (1897–1952) – сын предпринимателя и коллекционера М. А. Морозова, будущий известный шекспировед. Взгляд Серова на ребенка полон доброты, но лишен умильной сентиментальности большинства детских портретов. Четырехлетний непоседа с трудом удерживается в кресле – кажется, он сейчас вскочит и убежит. Румяное лицо, широко раскрытые горящие глаза, приоткрытые губы – все в его облике полно живого

детского любопытства. Режиссер М. Кнебель, зная Морозова в зрелые годы, вспоминала, что в его глазах «было что-то поразительно напоминавшее мальчика, рвущегося со стремительной энергией вперед».



ВАЛЕНТИН СЕРОВ. Портрет З. Н. Юсуповой. 1900–1902.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

«Она была не только умна, воспитана, артистична, но была также воплощением душевной доброты... И наряду с этими исключительными качествами она была сама скромность и простота», – вспоминали о Зинаиде Николаевне Юсуповой (1869–1939) современники. Представительница одной из самых богатых аристократических фамилий России позирует на роскошном диване, в окружении картин, рядом с любимым шпирцем. Изысканно-изломанный изгиб тела модели повторяется в волнистом очертании спинки дивана. Лицо Юсуповой написано остро-реалистично, но не гротескно – Серов явно благоволил к модели. Портрет необыкновенно красив по колориту: изысканные сочетания жемчужной гаммы подчеркивают естественную грацию и красоту княгини.



ВАЛЕНТИН СЕРОВ. Портрет Г. Л. Гиршман. 1907.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Генриэтта Леопольдовна Гиршман (1885–1970) была женой московского промышленника В. О. Гиршмана – коллекционера картин современных русских художников. И. Грабарь, первый биограф Серова, вспоминал, что «угрюмый и нелегко сходившийся с людьми, Валентин Александрович был очень расположен к ней, находя ее умной, образованной, культурной, простой и скромной, без замашек богатых

выскочек, и очень симпатичной». Серов явно любит изысканной утонченностью и красотой модели. Очертания ее силуэта, изящные, прихотливые линии рук уподобляют ее драгоценной статуэтке в искусно продуманном интерьере с мебелью из карельской березы. В зеркале отражаются стоящий на мольберте холст и бледное лицо Серова – этот мотив напоминает картину Веласкеса «Менины», где великий испанский портретист тоже изобразил себя за работой.



ВАЛЕНТИН СЕРОВ. Портрет М. Н. Ермоловой. 1905.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Портрет русской трагической актрисы Марии Николаевны Ермоловой (1853–1928) писался в ее доме на Тверском бульваре. Современники называли его «памятником». Великая актриса, гордая и прекрасная, одиноко возвышается над толпой. Для монументализации образа Серов совместил в изображении две точки зрения. Верхняя часть фигуры актрисы написана увиденной «снизу», что подчеркивает ее величавую стать и гордо приподнятую голову. Шлейф темного платья образует подобие пьедестала – он написан художником при взгляде «сверху». В лице Ермоловой подчеркнута глубина скорби, которая таится под внешним благородным величием.



ВАЛЕНТИН СЕРОВ. Портрет М. А. Морозова. 1902.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Портреты Серова срывают маски, которые люди надевают на себя; и обличают сокровенный смысл лица, созданного всей жизнью, всеми тайными помыслами и всеми утаенными от других переживаниями», – писал В. Брюсов. Взгляд Серова на Михаила Абрамовича Морозова (1870–1903), богатого предпринимателя, театроведа и коллекционера, полон иронии. Как заметил И. Грабарь,

Морозов напоминает кабана, выскочившего на охотника. Зауженный формат холста подчеркивает неуютно-неуклюжую позу модели, так обостренно нелюбезно переданную художником. Ироничный Серов в ответ на вопрос Грабаря о том, нравится ли ему портрет Морозова, ответил: «Мне-то нравится. Странно, что ему – нравится».



ВАЛЕНТИН СЕРОВ. Портрет И. А. Морозова. 1910. Темпера.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Иван Абрамович Морозов (1871–1921) после кончины своего брата М. А. Морозова (1903) продолжил его собирательство. В его коллекции было более 250 произведений новейшей французской живописи, в том числе полотна Ван Гога, Матисса, Ренуара. Неслучайно Серов пишет Морозова на фоне натюрморта любимого собирателем Матисса. В наши дни собрание Морозова является гордостью коллекций ГМИИ им. Пушкина (Москва) и Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург). Образ коллекционера получился открытый,

доброжелательный, созерцательно-спокойный. Как и многие портреты последних лет творчества Серова, он написан темперой, широкими плоскостями цвета.



ВАЛЕНТИН СЕРОВ. Портрет императора Николая II. 1900.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Серов создал самый необычный портрет последнего русского императора. Николай II предстает не в парадной обстановке,

а как обычный человек со спокойным, светлым, немного усталым лицом. Портрет написан почти эскизно, широкими мазками, большими цветовыми пятнами серо-синих тонов. Современники отмечали, что он необычайно схож с оригиналом. К. Коровин, уже находясь в эмиграции, написал: «Серов первым из художников уловил и запечатлел на полотне мягкость, интеллигентность и вместе с тем слабость императора...».



ВАЛЕНТИН СЕРОВ. Петр I. 1907. Картон, темпера.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Серов писал о Петре I: «Обидно, что его, этого человека, в котором не было ни на йоту позы, слащавости, всегда изображают каким-то оперным героем и красавцем. А он был страшный: долговязый, на слабых тоненьких ножках и такой же по отношению ко всему туловищу головкой... При этом шагал огромными шагами, и все его спутники принуждены были следовать за ним бегом...» Картина

создавалась в качестве иллюстрации для книги, но воспринимается как монументальное произведение. Величественный и страшный, Петр I стремительно шагает вдоль набережной Невы, за ним с трудом поспевает его свита. Вдали виднеются строящиеся корабли. В этой небольшой работе Серов мастерски выразил главное в петровских преобразованиях – почти мифическую мощь первого российского императора, его необыкновенную энергию преодоления в обновлении страны.



ВАЛЕНТИН СЕРОВ. Похищение Европы. 1910. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В древнегреческом мифе рассказывается о том, как Зевс, обернувшись быком, явился красавице Европе, дочери финикийского царя, которая играла на берегу с подругами. Как только Европа села на него покататься, бык-Зевс бросился в море и увез ее на остров Крит. Мифологический сюжет Серов мастерски стилизует под стиль древнегреческой фресковой живописи и керамики. Голова быка

напоминает античные ритуальные сосуды, волны моря с плывущим дельфином заставляют вспомнить узоры критской керамики. Европа на спине быка похожа на античную кору с неподвижным лицом-маской. Такой прием условно-декоративной стилизации позволяет художнику погрузить зрителя в таинство легендарных времен.



ВАЛЕНТИН СЕРОВ. Одиссей и Навзикая. 1910. Картон, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва

К античной теме Серов обратился после путешествия в Грецию, где он посетил места, овеянные памятью о гомеровских героях. На картине изображен эпизод, когда едва не погибшего Одиссея выбросило на берег острова, где его увидела дочь царя Алкиноя – Навзикая. Она отвела его к отцу, который гостеприимно встретил Одиссея и помог ему вернуться на родную Итаку. Композиция картины

строится подобно античному фризу. Под высокими сводами голубого неба вдоль сверкающей серебристой полосы моря движется процессия. Навзикая, напоминающая величавую античную кору, управляет повозкой, запряженной мулами. За ней идет тесная группа служанок, замыкает шествие устало бредущий Одиссей. В картине царит удивительная ясность, свойственная древнегреческой мифологии.



ВАЛЕНТИН СЕРОВ. Ида Рубинштейн. 1910. Холст, темпера, уголь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Много нелестных отзывов услышал Серов об этой работе. Так, его бывший учитель И. Репин назвал этот портрет «гальванизированным трупом». Современники, привыкшие к классическим меркам красоты в изображении обнаженной натуры, столкнулись здесь с явным нарушением привычных норм. Легендарная танцовщица Ида Рубинштейн (1883–1960) блистала в балетах дягилевских Русских сезонов в ролях экзотических восточных красавиц. Вероятно, это дало художнику повод уподобить композицию ее портрета древним ассирийским барельефам с их ритуальной неподвижностью и особой пластической выразительностью. Изысканная орнаментальность здесь

соседствует с явной гротескной заостренностью облика, но над всем царит усталое, печальное лицо красавицы, словно вобравшее в себя всю трагическую надломленность эпохи.



ВАЛЕНТИН СЕРОВ. Портрет княгини О. К. Орловой. 1911.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

По монументальной торжественности и беспощадно-обличительной интонации этот портрет не имеет себе равных

в творчестве Серова. Светская львица Ольга Константиновна Орлова славилась умением модно и экстравагантно одеваться. В ее облике художник сделал акцент на сочетании аристократического шика и вульгарной крикливости. Огромная шляпа в стиле модерн «уравновешена» накинутой на обнаженные плечи меховой накидкой. Холодное, надменное лицо дополнено «острой» коленкой, обрисовывающейся из-под тонкого полотна роскошного платья. Известно, что заказчица расплатилась за портрет, но себе не оставила, подарив музею Александра III в Петербурге (ныне Русский музей).



КОНСТАНТИН КОРОВИН. Портрет Т. С. Любатович. 1880-е.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

С оперной певицей Татьяной Спиридоновной Любатович (1859–1932) Коровин познакомился во время работы над спектаклями Частной оперы С. И. Мамонтова, где она исполняла ведущие партии. Коровин слагает гимн красоте молодости и чарующему обаянию актрисы. Однако главным содержанием портрета становится не ее внешность,

а ликующее настроение летнего дня, которое «врывается» в пространство полотна через открытое окно.

В этом раннем портрете Коровин уже подбирается к импрессионистической манере подвижного мазка, но еще сохраняет материальную плотность формы.



КОНСТАНТИН КОРОВИН. Зимой. 1894. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В 1894 году Коровин и Серов отправились в организованную С. И. Мамонтовым экспедицию по изучению природы, быта и народного искусства Севера. Изображая неприметный зимний деревенский мотив, Коровин продолжает традиции А. Саврасова и И. Левитана. Но в отличие от их «пейзажей настроения» работа Коровина не содержит глубины лирических переживаний природы. Художник ищет в натуре чисто живописные эффекты, передавая их с виртуозным артистизмом. В серых красках зимнего дня он открывает чудесные жемчужные, розоватые, сиреневые оттенки; пишет

широкими, словно пульсирующими мазками, заставляя ощущать живой трепет вечно изменчивой природы.



КОНСТАНТИН КОРОВИН. У балкона. Испанки Леонора и Ампара. 1888–1889. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Темой картины является не портрет двух испанок, а живописное явление – восхитившее художника сочетание цветов. Рассеянный свет,

проникающий сквозь жалюзи балконной двери, приглушает южную яркость красок. Это дает художнику возможность тонко разработать благородные оттенки серебристого и бежевого цветов в интерьере и одеянии девушек. На фоне приглушенных серебристых и кремовых оттенков ковра коричнево-красные цветы кажутся яркими пятнами. Эта картина была удостоена золотой медали на Всемирной выставке в Париже в 1900 году.



КОНСТАНТИН КОРОВИН. Бумажные фонари. 1898.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Художника увлекла живописная тема таинственного мерцания экзотического китайского фонарика в вечерних летних сумерках. Стремительными, темпераментными мазками он фиксирует то, что видит глаз. Длинные мазки то круглятся по форме, обозначая объемную округлость фонарей, то «вытягиваются» на досках террасы, то начинают пульсировать, передавая шелест зелени листвы. Композитор Б. Асафьев писал, что Коровин «ощущал жизнь воздуха, смены в нем плотности и разреженности. <...> Он увлеченно познает метаморфозы этой жизни, умеет на холсте схватить то, что непрерывно».



КОНСТАНТИН КОРОВИН. Кафе в Ялте. 1905.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Сумерки опускаются на южный город, последние лучи солнца пробиваются сквозь крону огромных деревьев. Широкими подвижными мазками художник словно торопится перенести на полотно трепет природы. Под его кистью все материальные предметы теряют вещественность, превращаясь в подвижную, изменчивую субстанцию, сотканную из бликов и цветных рефлексов. В этих чарующих потоках света и пятнах пульсирующего цвета Коровин находит свою поэзию, очарование мимолетности. Пейзаж изумительно красив по колориту:

лимонно-желтый цвет освещенной фонарями густой листвы деревьев в сочетании с серебристыми тонами земли рождает настроение жаркого летнего вечера, налитанного щедрым южным солнцем.



КОНСТАНТИН КОРОВИН. Портрет Ф. И. Шаляпина. 1911.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Знаменитого певца Федора Ивановича Шаляпина (1873–1938) и Константина Коровина связывала теплая дружба: они вместе работали в театре, часто вместе отдыхали. Шаляпин позировал для этого портрета на французском курорте Виши. Он свободно расположился на стуле, ведет оживленную беседу, его лицо озарено счастливой улыбкой. В. Милашевский вспоминал о Шаляпине: «Улыбающийся, светящийся – и тон лица, и цвет волос его содержали какую-то лучезарность». Настроению довольства и радости бытия

соответствует и окружение певца: на столе красуются фрукты и вино, в открытое окно виден чудесный летний солнечный пейзаж. Длинные, подвижные мазки размывают контуры предметов, передавая мелькающее сияние бликов, живое дуновение ветра, подвижную мимику и темперамент великого артиста.



КОНСТАНТИН КОРОВИН. Рыбы, вино и фрукты. 1916.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Мертвая натура» (именно так переводится слово «натюрморт») наполнена у Коровина пульсирующей жизнью света и цвета. Композиция натюрморта богата разнообразием форм, фактур и цветов предметов. Холодные сиреневые и серебристо-перламутровые оттенки чешуи рыб соседствуют с рубиновым цветом вина и золотисто-желтыми и красными оттенками рассыпанных на столе сочных южных фруктов.



КОНСТАНТИН КОРОВИН. Париж. Бульвар Капуцинок. 1906.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

В творчестве Коровина ночные пейзажи Парижа занимают особую страницу. Практически все они написаны *alla prima* (за один сеанс), что позволяет художнику сохранить на холсте пульсацию жизни современного города. Композитор и критик Б. Асафьев отмечал: «Ни в одно из моих посещений Парижа не мог я освободиться от коровинского „вечернего парижского бульвара“».



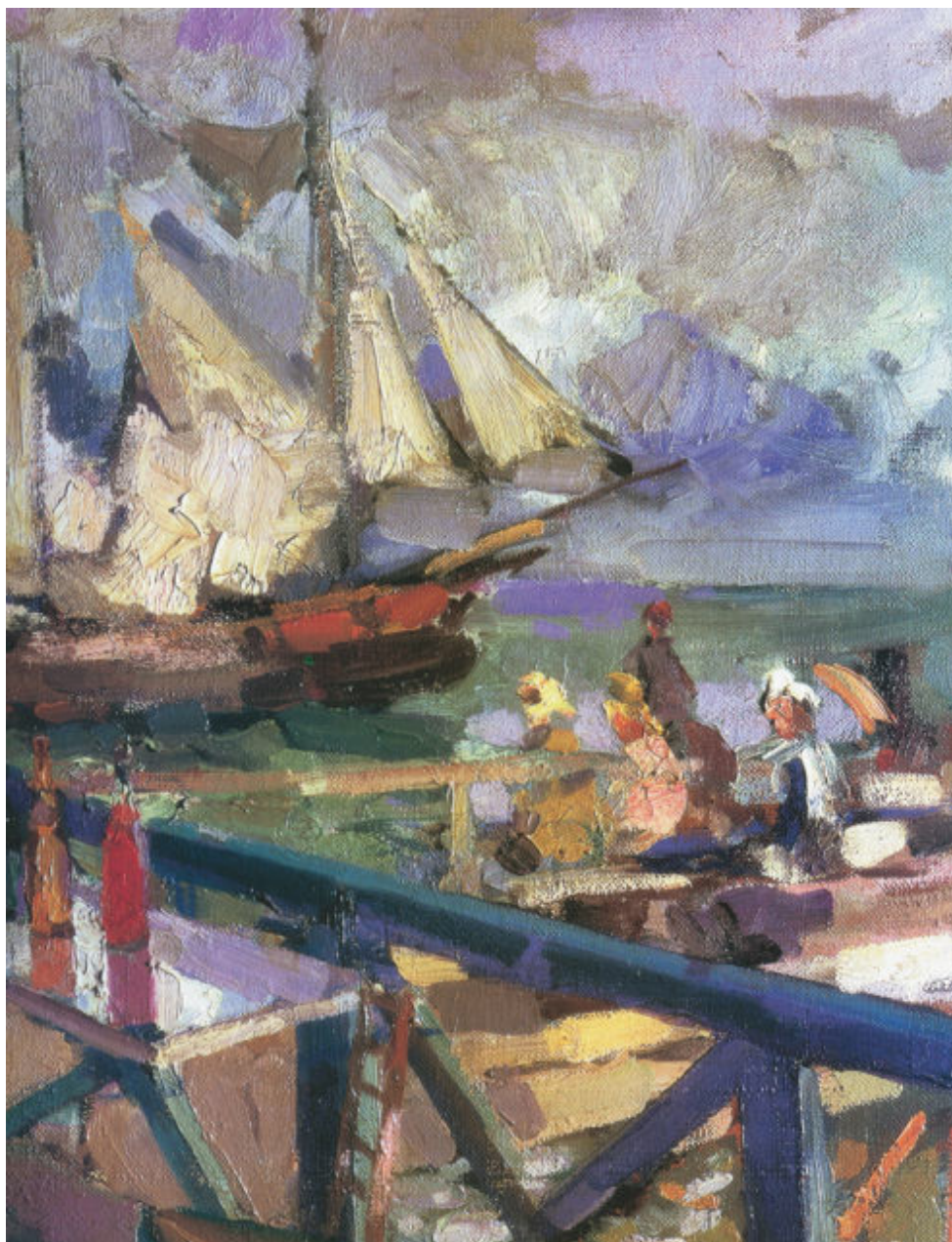
КОНСТАНТИН КОРОВИН. Париж. Бульвар Капуцинок. 1911.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Как истинный импрессионист, Коровин смело кадрирует композицию. Разнообразные подвижные мазки кисти дематериализуют здания, людей, предметы, превращая кипучую жизнь большого города в сверкающую, пульсирующую феерию света и цвета. Все это рождает ощущение необыкновенной радости бытия, особой упоенности непрерывным потоком жизни.



КОНСТАНТИН КОРОВИН. Пристань в Гурзуфе. 1914.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

По безмятежному настроению покоя, романтической свежести и красоте колорита эта работа – одна из лучших в творчестве Коровина. Открытой декоративностью, смелостью цветовых сочетаний она близка лучшим пейзажам французских импрессионистов. Мазки художника то гладко стелются, передавая живописные тени на полу прибрежной террасы, то вздымаются в вихре, образуя сгустки облаков... Поразительная живописная свобода здесь превосходно соответствует состоянию «легкого дыхания», которым веет от изображенного мотива.



КОНСТАНТИН КОРОВИН. Пристань в Гурзуфе. *Фрагмент*



КОНСТАНТИН КОРОВИН. Москворецкий мост. 1914.
Государственный Исторический музей, Москва

По сравнению с другими импрессионистическими произведениями Коровина этот пейзаж выглядит более сдержанно. Конструктивно очерчены все архитектурные достопримечательности древней Москвы – Кремль, собор Василия Блаженного, храмы Замоскворечья. Художник остается верен себе в технике пастозного мазка и в изысканной колористической гамме, построенной на излюбленном сочетании голубого, сиреневого и желтого цветов.



АЛЕКСАНДР БЕНУА. Прогулка короля. 1906. Картон, гуашь, перо, карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Бенуа вспоминал: «Жизнь в ближайшем соседстве с версальскими садами, со всем, что составляет «мир Версаля», воодушевляла меня исключительным образом...» Любовно воссоздавая пленившую его архитектуру Версаля, художник населяет картину призрачными, словно кукольными персонажами – Людовиком XIV и его свитой. Их написанные с тонкой иронией фигуры чинно движутся вдоль водного зеркала большого пруда, а позолоченные амурсы фонтана словно оживают, разглядывая их.

Композитор и искусствовед Б. Асафьев вспоминал, что когда он однажды бродил до позднего вечера в обезлюдевшем Версале, то понял, что «в версальских фантазиях Бенуа было... важнейшее для русского

художника совестливое проникновение в действительность — заметить главное, самое главное».



АЛЕКСАНДР БЕНУА. Бретонские танцы. 1906.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В этой работе отразилось очарование провинциальной жизни северо-западной Франции, где Бенуа проводил лето с семьей. Гротескно-выразительные темные силуэты танцующих крестьян на пустынном берегу залива увиденны взглядом театрального художника. Бенуа схватывает и передает самое главное, что есть в природе Бретани: ее неповторимые холодные краски, очертания берегов залива с огромными валунами. Забавная сцена праздника в прибрежной деревне рассказана скромно, сосредоточенно, с умной и тонкой иронией.



АЛЕКСАНДР БЕНУА. Итальянская комедия. 1906.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Бенуа изображает кульминационную сцену из итальянской комедии дель арте «Нескромный Полишинель». Такие представления разыгрывались во времена Людовика XIV в парковом театре. Художник заостряет гротескные движения и жесты актеров. В глубине сцены тощий старик Полишинель в порыве любовной страсти опускается на колени перед красавицей Коломбиной. Пьеро показывает ему кукиш, а задира и весельчак Арлекин кривляется, передразнивая незадачливого кавалера. Художник поворачивает актеров спиной к зрителю, так что тот становится не только свидетелем, но и участником веселого театрального действия: он словно стоит рядом с актерами, ослепленный светом рамп.



АЛЕКСАНДР БЕНУА. Купальня маркизы. 1906. Картон, гуашь. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Бенуа тактично «подстраивает» композицию под регулярный стиль Версальского парка: все здесь симметрично, просторно и утонченно. Из мраморной купальни выглядывает кокетливая головка маркизы. Ее уединение охраняют зеленые коридоры стриженных аллей, а в глубине, словно сказочное видение, сверкает в лучах солнца белый павильон.



АЛЕКСАНДР БЕНУА. Аполлон и Дафна. 1908. Картон, гуашь.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В этой работе все наполнено таинственным чародейством мифа. Величавое дерево-исполин протянуло свои ветви до самых небес. К его корням словно припали духи природы – сладострастные сатиры. У подножия дерева поет свою чарующую песню Аполлон. Нимфа Дафна в испуге отпрянула от прекрасного бога, осознавая, как велики его чары. Известно, чем закончился миф об Аполлоне и Дафне: желая поймать прекрасную нимфу, Аполлон долго преследовал ее в лесу, а когда, наконец, настиг, она взмолилась богам и превратилась в лавровое дерево.



КОНСТАНТИН СОМОВ. Дама в голубом. 1897–1900.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Свою современницу, художницу Елизавету Михайловну Мартынову (1868–1905), Сомов переносит в мир прошлого. Одета в платье по моде середины XVIII века, она изображена на фоне старинного парка, где одинокий прохожий (автопортрет художника) задумчиво остановился у водоема, а вдали, на аллее, музицирующая пара словно сошла с пасторали XVIII века. Этому чарующе прекрасному, безмятежному миру далекого прошлого художник

противопоставляет лицо современной женщины с ее болезненной хрупкостью, чувством щемящей тоски, следами тяжелого недуга (Мартынова вскоре умерла от туберкулеза). Маковский писал, что в портретах Сомова таится «скорбное сознание своей одинокости в этом мире, слишком призрачном, чтобы верить ему до конца».



КОНСТАНТИН СОМОВ. Вечер. 1900–1902. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В картинах Сомова жизнь аристократии XVIII века предстает непрерывной пасторалью, беспечным праздником на фоне изысканных уголков регулярных парков. В сине-зеленой тенистой аллее, под роскошными арками, увитыми виноградом, о чем-то беседуют жеманные дамы, к которым желает присоединиться напудренный кавалер. Их фигуры почти бесплотны и похожи на изящные фарфоровые статуэтки, так что у зрителя возникает ощущение призрачности всего происходящего.



КОНСТАНТИН СОМОВ. Зима. Каток. 1915. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В этой работе замечательно соединяются живое чувство природы – холодное северное небо с розовеющими от вечернего заката облаками, прозрачное кружево деревьев – и тонкая стилизация старинной сцены на катке. Особую занимательность картине придают юмористические подробности: кавалер в парике неловко растянулся на льду; дама на коньках катается с муфтой в одной руке, а другой рукой кокетливо держится за своего спутника.



КОНСТАНТИН СОМОВ. Язычок Коломбины. 1915. Бумага, акварель, гуашь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Стилизованная сцена из комедии дель арте скомпонована с виртуозным изяществом. Коломбина в маске обольстительно прекрасна и коварно обманчива: страдающего за ее спиной Пьеро ждут вечные испытания из-за ее легкомысленного кокетства.

По складу дарования Сомов прежде всего график. Из фигур и элементов фона он слагает изысканный ритмический узор,

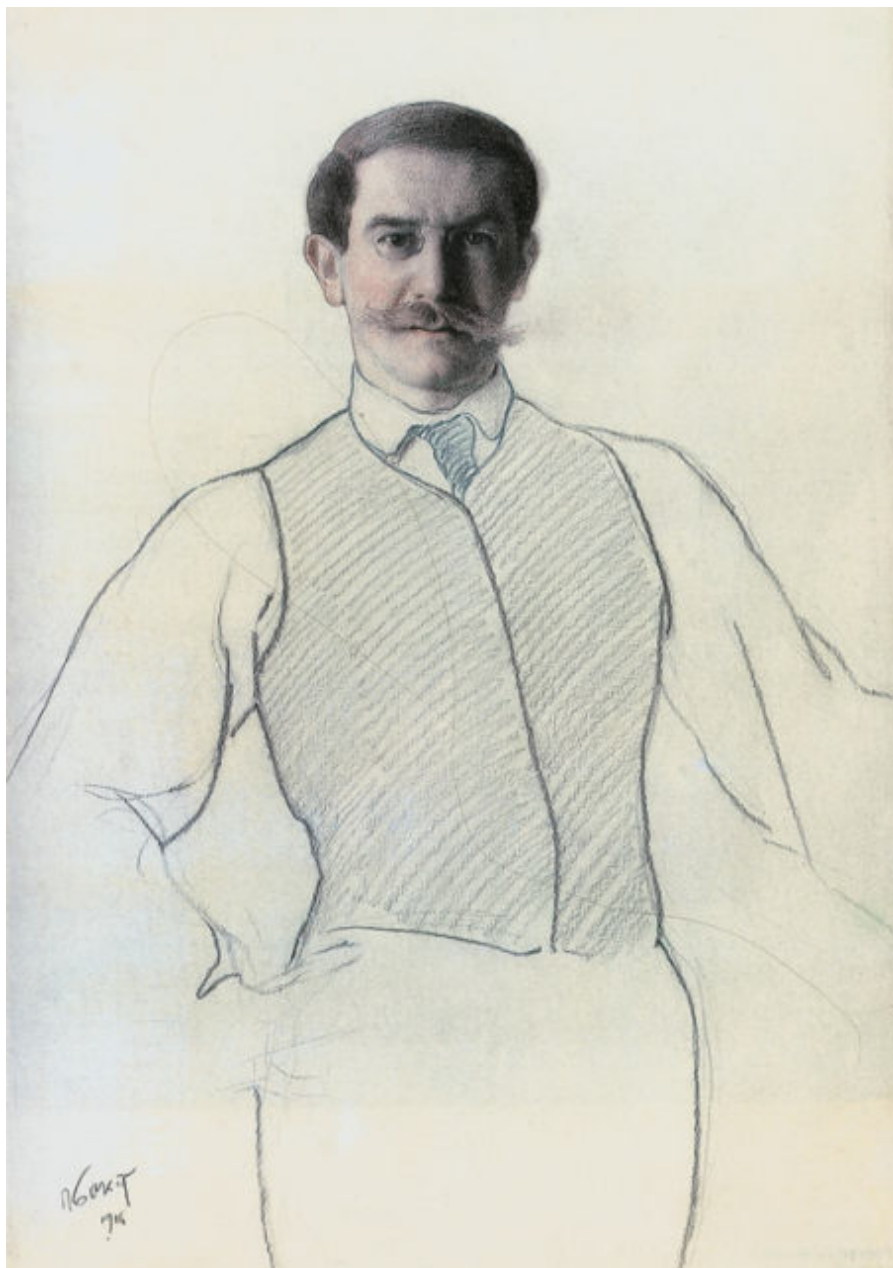
раскрашивая его в декоративно насыщенные тона яркого южного лета и веселых комедийных масок.



КОНСТАНТИН СОМОВ. Портрет А. А. Блока. 1907.
Графитный карандаш, цветной карандаш, гуашь. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Портрет поэта Александра Александровича Блока (1880–1921) создавался по заказу мецената Н. Рябушинского для журнала «Золотое

руно». Блок, по словам К. Чуковского, казался «несокрушимо здоровым: рослый, краснотубый, спокойный, даже тяжелая грусть его зеленоватых, неподвижных, задумчивых глаз не разрушала впечатления юношеской победительной силы. <...> От него исходил магнетизм». Современники считали, что портрет неудачен: получилось не лицо, а маска. Сам поэт выразил свое отношение так: «Мне портрет нравится, хотя и тяготит меня». Блистательный рисовальщик, любивший изображать близких ему по духу людей искусства, Сомов сумел «угадать» в облике поэта нечто важное: обостренное предчувствие гением наступающей власти темной стихии.



ЛЕВ БАКСТ. Автопортрет. 1906. Уголь, сангина, цветной карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Он был щеголем, одет с иголочки, в лаковых ботинках, с великолепным галстуком и кокетливо засунутым в манжетку сорочки ярким лиловым платочком. <...> Его движения были мягки, жесты элегантны, речь тихая – во всей манере держать себя было подражание „светским“ щеголям, с их нарочитой свободой и деланной „английской“ распушенностью», – вспоминал И. Грабарь. Этот незаконченный

автопортрет – свидетельство того, насколько свободно художник владел различными стилевыми приемами рисования, от ярко выраженной здесь натуралистичности в изображении головы до тонкой стилизации в духе Бёрдслея и Тулуз-Лотрека в книжной графике или работах для театра.



ЛЕВ БАКСТ. Портрет С. П. Дягилева с няней. 1906.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Портрет Сергея Петровича Дягилева (1872–1929), крупнейшего деятеля русского театра, организатора объединения «Мир искусства», художественного критика, – одна из вершин творчества Бакста. Художнику удалось отразить сущностное, важное в личности Дягилева – сочетание аристократической импозантности и необыкновенной энергии. М. Добужинский вспоминал: «Во всей его повадке и манере разговаривать была какая-то барская леность, и в то же время я всегда видел его куда-то спешащим». В глубине комнаты изображена няня Дягилева Авдотья, которая неизменно сопровождала его во всех странствиях, соединяла с далеким берегом детства в Перми. На стене висят картины, напоминающие о собирательских интересах Дягилева, об организации им в 1905 году знаменитой выставки русских портретов в Таврическом дворце.



ЛЕВ БАКСТ. Портрет А. Н. Бенуа. 1898. Бумага, акварель, пастель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

«В противоположность холеной, чисто „петербургской“ внешности Дягилева... он был одет небрежно... пиджак был помят, брюки

не вытужены... Его пенсне как-то тоже по-иному держалось на его носу, чем пенсне Бакста: по-домашнему, не крепко... Он никогда не сидел прямо, а всегда слегка сгорбившись, беспрестанно двигался и ерзал в кресле...» – описывал И. Грабарь свою первую встречу с Александром Николаевичем Бенуа (1870–1960), художником и идейным вдохновителем объединения «Мир искусства». Бенуа не позирует, словно не замечает пишущего его художника – действительно, по воспоминаниям современников, он был лишен «всякой позы, всякого самомнения». Женский портрет XVIII века на стене и папка с рисунками вводят зрителя в мир художественных интересов Бенуа.



ЛЕВ БАКСТ. Ужин. 1902. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

«Сидит у стола кошка в дамском платье; ее мордочка в виде круглой тарелки, в каком-то рогатом головном уборе; тощие лапы в дамских рукавах протянуты к столу, но она сама смотрит в сторону, словно поставленные перед нею блюда не по вкусу, <...> весь склад и фигура – кошачьи, такие же противные, как у английского ломачи и урода Бёрдслея. Невыносимая вещь!» – презрительно писал о картине

В. Стасов. В. Розанов, критик из другого, «декадентского», лагеря, напротив, восхищался: «Стильная декадентка *fin de siècle*, черно-белая, тонкая, как горноста́й, с таинственной улыбкой, *à la* Джаоконда, кушает апельсины». Превосходный рисовальщик и тонкий стилист, Бакст пишет незнакомку, словно сошедшую с ироничных афиш и плакатов Тулуз-Лотрека, но более спокойную, умиротворенную и жизнерадостную.



ЛЕВ БАКСТ. Портрет поэтессы З. Н. Гиппиус. 1906. Бумага, сангина, карандаш, мел. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Зинаида Николаевна Гиппиус (1869–1945) была знаменита в артистической среде Серебряного века не только своими стихами в стиле символизма, но и эксцентричным поведением. На портрете она представлена в мужском костюме щеголя XVIII века: камзоле, узких панталонах и батистовой манишке. Ее непокорные рыжие волосы забраны в пышную прическу, а тонкие губы застыли в презрительной усмешке. Современники вспоминали, что она сильно белилась и румянилась, как актриса для сцены, вела себя театрально: изображала роковую женщину, играла людьми. «Люблю я себя, как бога», – провозгласила она в одном из своих стихотворений.



ЛЕВ БАКСТ. Древний ужас (Terror Antiquus). 1908.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В 1907 году Бакст вместе с Серовым побывал в Греции, проехал по гомеровским местам, посетил Крит. Возможно, на выбор сюжета картины повлияла знаменитая, навеянная исчезнувшей древнегреческой цивилизацией легенда о гибели Атлантиды. Зигзаг молнии прорезает пространство, и скалистые холмы вместе с островками жилья погружаются в морскую пучину. Над разъяренной стихией и хаосом царит статуя античной коры с неизменной архаической улыбкой, с синим голубем (символом жизни) в руках. Цивилизация может быть обречена, а культура живет вечно – утверждает художник.



ЕВГЕНИЙ ЛАНСЕРЕ. Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе. 1905. Картон, гуашь. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Лансере с юношеских лет бывал в Царскосельском парке, изучал архитектуру Екатерининского дворца. Эпоху Елизаветы Петровны он передал с мирикуснической иронией и гротескной заостренностью. Из Екатерининского дворца выходит на прогулку стареющая императрица. За ней следует свита – жеманные дамы, напудренные кавалеры. Затерянный среди придворных арапчонок торжественно несет длинный шлейф императрицы. Динамическую остроту сцене придает эффектная перспектива огромного фасада дворца на фоне стриженных аллей регулярного парка. Пышные кринолины, напудренные парики, красочные переливы узоров дорогих одежд – весь этот дворцовый маскарад иронично уподоблен пышной барочной величавости Екатерининского дворца.



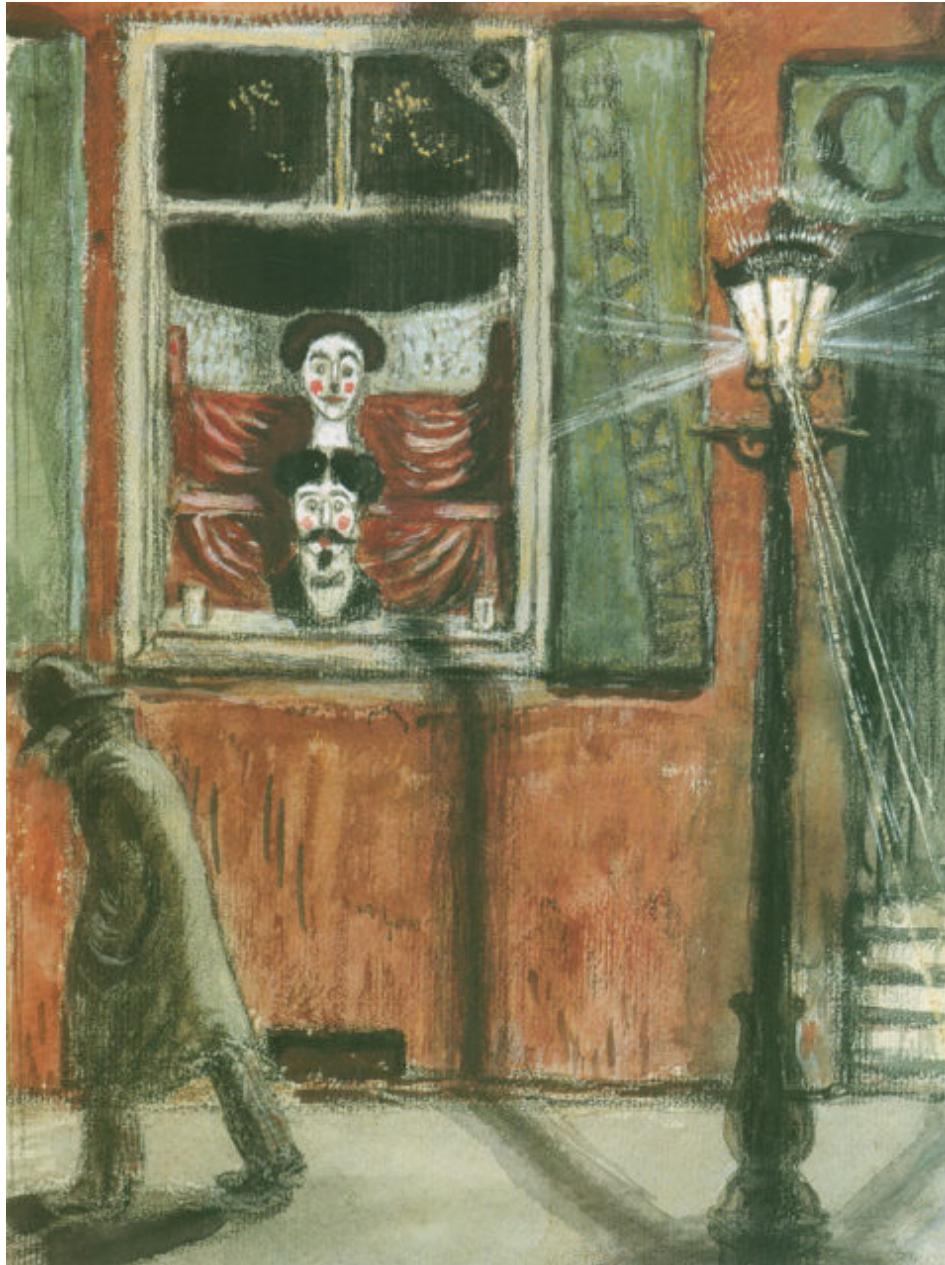
ЕВГЕНИЙ ЛАНСЕРЕ. Корабли времен Петра I. 1911. Бумага, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Художник с истинным романтическим упоением и каллиграфическим изяществом изображает парусники первого русского флота времен Петра I. «У Лансере – всегда благородный и одухотворенный рисунок. Не загадочно-тонкий, как у Сомова, но не менее выразительный. Каждая черта, проведенная им на бумаге, удивительно приятна для глаза», – писал С. Маковский.



МСТИСЛАВ ДОБУЖИНСКИЙ. Человек в очках. Портрет поэта К. А. Сюннерберга. 1905–1906. Бумага, уголь, акварель, белила. Государственная Третьяковская галерея, Москва

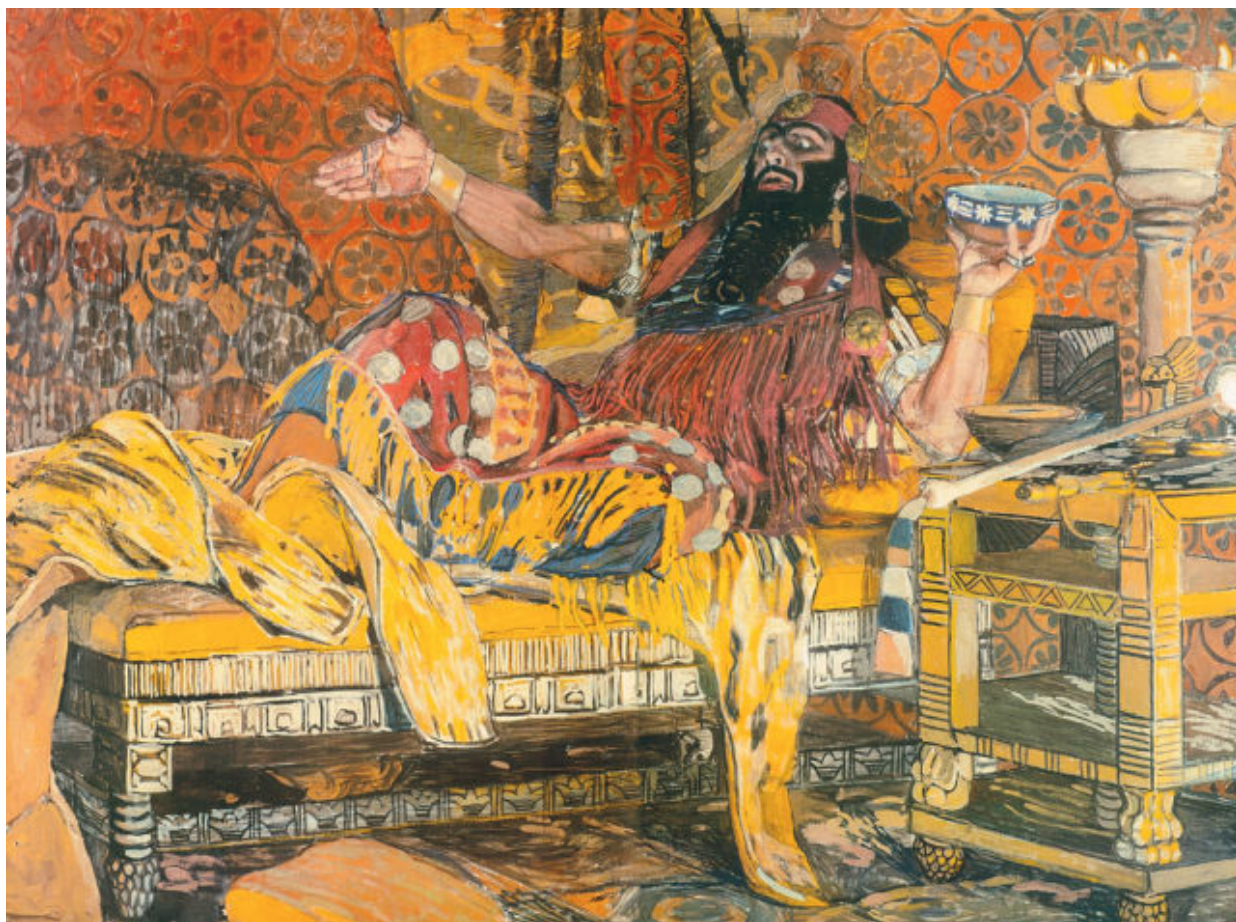
Интеллигентный человек в очках позирует художнику на фоне большого окна, через которое открывается вид панорамы Петербурга начала XX века: нагромождения высоких доходных домов и труб, дым от которых застилает небо. Это образ нового промышленного города, который своим холодным техницизмом враждебен человеку. Сквозь стекла очков изображенного поэта не видно глаз: он замкнут в своих одиноких размышлениях. Лишь книги в старинных переплетах напоминают об утраченном, невозвратном мире прошлого.



МСТИСЛАВ ДОБУЖИНСКИЙ. Окно парикмахерской. 1906.
Бумага, акварель, гуашь, уголь. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Эта небольшая работа поражает, по выражению С. Маковского, «почти зловещей экспрессией». Ослепительно светит фонарь на пустынной петербургской улице, фигура спешащего прохожего отбрасывает на дорогу тревожную тень. Из витрины парикмахерской на зрителя равнодушно смотрят застывшие в улыбке лица восковых

кукол. Добужинский умеет видеть в городской обыденности скрытую фантастику, которую передает в стиле наивного лубка или детского рисунка. Возникает ощущение фантастически-призрачного города, где царят отчуждение и холод.



АЛЕКСАНДР ГОЛОВИН. Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Олоферна. 1908. Холст, темпера, пастель. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Для царя Олоферна в опере «Юдифь» А. Серова Шаляпин нашел особый пластический рисунок роли, напоминающий «профильные движения рук и ног» на ассирийских рельефах. «В 1897 году на Москве-реке в театре Солодовникова я играл Олоферна суровым каменным барельефом, одухотворенным силой, страстью и грозным величием», – вспоминал артист. Головин пишет портрет в стилистике театральной декорации модерна: превращает фигуру певца и сценическое окружение в узорную декоративную вязь, работая

длинными извилистыми мазками-линиями, между которыми проглядывает загрунтованный холст.



АЛЕКСАНДР ГОЛОВИН. Умбрийская долина. 1910-е. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва

«В пейзажной живописи я предпочитал импровизировать, а не воспроизводить действительность, — вероятно... по причине преимущественного интереса к живописным задачам», — писал Головин. Пейзаж живописной умбрийской долины в Италии превращен

художником в эффектное декоративное панно. В центре композиции царствует роскошный куст розы, за которым открывается вид на зеленеющую долину в обрамлении серебристых холмов. Изящно изогнутые плети розы заполняют все центральное пространство холста, продолжая свое движение вверх, в небесную бесконечность. Пейзаж выглядит реальным и призрачно-сказочным одновременно, он увиден художником сквозь магическую призму театрального зазеркалья.



АЛЕКСАНДР ГОЛОВИН. Портрет В. Э. Мейерхольда. 1917.
*Государственный музей театрального и музыкального искусства,
Санкт-Петербург*

Портрет был написан во время совместной работы Головина с «гениальным выдумщиком» Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом (1874–1940) над драмой М. Лермонтова «Маскарад». Художник использует любимый прием мастеров эпохи модерна – сопоставление реального мира с миром зазеркалья. Лицо режиссера перед зеркалом погружено в тень, взгляд усталый и скорбный, нервные руки устало опущены. В зеркале мы видим другой образ – светлый и спокойный, на фоне радостного разноцветного театрального занавеса. Над противоречиями повседневности торжествует правда художественного вымысла – праздничный мир театрального преображения.



АЛЕКСАНДР ГОЛОВИН. Девочка и фарфор (Фрося). 1916.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

На картине одновременно присутствуют два мира. На первом плане – серьезная девочка, которая робко присела на краешек дорогого ампирного стула. Она явно чужая среди этой пышной обстановки. Стол уставлен огромными антикварными вазами и дорогой посудой, убран цветами. Действительно, Головину позировала дочь его служанки Фрося. Декоративно-пышное царство натюрморта – это театральное

королевство счастливых грез. Серьезные и грустные глаза девочки возвращают нас к реальному миру с его горестями и противоречиями. По смысловой концепции этот портрет перекликается с «Дамой в голубом» К. Сомова.



ЗИНАИДА СЕРЕБРЯКОВА. За туалетом. Автопортрет. 1909.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Серебряковой были близки традиции Итальянского Возрождения с ясностью мироощущения, классической уравновешенностью построения картины. Мир, отражающийся в зеркале, наполнен свежестью и прохладой, сияет холодной гаммой желтых и голубых тонов. От нового времени Серебрякова взяла рельефную фактуру густого, подвижного мазка, передающего материальную плотность предметов. А. Бенуа писал: «Автопортрет Серебряковой, несомненно, самая... радостная вещь... Здесь полная непосредственность и простота, истинный художественный темперамент, что-то звонкое, молодое, смеющееся, солнечное и ясное, что-то абсолютно художественное...»



ЗИНАИДА СЕРЕБРЯКОВА. За завтраком. 1914.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

За столом изображены дети Серебряковых – Евгений, Александр и Татьяна. Мир на картине предстает очищенным от всего суетного, преходящего, случайного. Семейная сцена за столом наполнена светлой гармонией, домашним уютом и покоем, озарена ровным, тихим светом. Ощущение гармонии и уравновешенности рождается от преобладания плавных, округлых линий, мягкой светотени и изысканной холодной цветовой гаммы, построенной на сочетании белого, серебристого и синего цветов.



ЗИНАИДА СЕРЕБРЯКОВА. Катя в голубом у елки. 1922.
Бумага на картоне, пастель. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Вероятно, портрет дочери Кати (род. в 1912 г.) был исполнен в Петербурге, в доме деда художницы, куда семья переехала после революции. Исторические потрясения и личная драма (в 1918 году от тифа скончался муж Серебряковой) не отразились на ее стиле. Она по-прежнему отдает предпочтение лучезарной холодной цветовой

гамме, ясной классической красоте. Портрет исполнен в технике пастели, которой виртуозно владела художница.



ЗИНАИДА СЕРЕБРЯКОВА. Беление холста. 1917.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Сюжеты для своих картин Серебрякова находила, наблюдая за жизнью крестьян в своем имении Нескучное, расположенном между Курском и Харьковом. «Беление холста» воспринимается не как бытовая картина, а как эпическая монументальная фреска на тему величавой красоты и ритуального смысла крестьянского труда. Художница использует традиции итальянского раннего Возрождения, особенно А. Мантеньи. Она выбирает низкую линию горизонта, отчего рельефно написанные фигуры молодых и сильных женщин на фоне светлого неба приобретают особую величавость и торжественность.



БОРИС КУСТОДИЕВ. Утро. 1904. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

На картине изображена Юлия Евстафьевна Кустодиева, жена художника, с сыном-первенцем Кириллом. Эта ранняя работа написана в лучших традициях реалистического искусства И. Репина, учителя Кустодиева. «На Кустодиева я возлагаю большие надежды. Он художник даровитый, любящий искусство, вдумчивый, серьезный, внимательно изучающий природу. Отличительные черты его дарования: самостоятельность, оригинальность и глубоко прочувствованная национальность; они служат залогом крепкого и прочного его успеха», – писал Репин.

Наполненная светом и воздухом, картина «дышит» настроением семейного счастья, нежной отцовской любви к недавно родившемуся малышу.



БОРИС КУСТОДИЕВ. Красавица. 1915. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Моделью для картины послужила актриса МХТ Ф. Шевченко. Героиня полотна – воплощение русского народного идеала женской красоты. Кустодиев пишет красавицу с легкой иронией: она сама является таким же пышным и жизнерадостным объектом для любования, как и все, что ее окружает. Сын художника К. Кустодиев вспоминал: «я слышал от отца, что в этой картине он наконец-то нашел свой стиль, так долго ему не дававшийся. Вспоминая П. Федотова, малых голландцев, которые его восхищали, он стремился, как и они, увлечь зрителя, заставить его остановить внимание

на красноречивых деталях. Но основой картины служил русский лубок, вывески, игрушки народных умельцев, русские вышивки и костюмы».



БОРИС КУСТОДИЕВ. Групповой портрет художников общества «Мир искусства». Эскиз. 1916–1920. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

И. Грабарь вспоминал, что в 1913 году он предложил Кустодиеву от имени Третьяковской галереи заказ: «написать групповой портрет художников „Мира искусства“. Дело шло не о „Мире искусства“, основанном Дягилевым и с 1904 года преобразованном в „Союз русских художников“, а о новом обществе, учрежденном художниками, отколовшимися в 1910 году от „Союза“. Общество приняло дягилевскую форму. Одним из учредителей его и активнейшем членом был Кустодиев». Для работы было сделано много эскизов и этюдов, но большая картина так и не была написана. Художники собрались в гостях у М. Добужинского, который, по словам А. Бенуа, умел создать «редкое и чудесное ощущение уюта и какого-то лада». В дружеском застолье участвуют (слева направо): И. Грабарь, Н. Рерих, Е. Лансере, И. Билибин, А. Бенуа, Г. Нарбут, Н. Милиоти, К. Сомов, М. Добужинский, К. Петров-Водкин, А. Остроумова-Лебедева, Б. Кустодиев.



БОРИС КУСТОДИЕВ. Московский трактир. 1916.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Сцена чаепития наполнена добродушным юмором. Степенные извозчики с серьезными лицами пьют чай за большим столом, демонстрируя свою «цеховую солидарность» и солидность. Нарядная обстановка трактира с неизменными яркими жостовскими подносами, начищенными самоварами, расписной посудой выполнена художником с великолепным декоративным чутьем. Картина построена на излюбленном в народной живописи сочном и нарядном сочетании коричнево-красных, белых и синих тонов.



БОРИС КУСТОДИЕВ. Масленица (Масленичное катание).
1919. Музей-квартира И. И. Бродского, Санкт-Петербург

«Не знаю, удалось ли мне сделать и выразить в моих вещах то, что я хотел — любовь к жизни, радость и бодрость, любовь к своему русскому. Это было всегда единственным „сюжетом“ моих картин», — писал Кустодиев. В своем творчестве художник стремился создать свой вариант русской национальной картины, использующий традиции народного лубка, набивных тканей, цветочных узоров подносов.



БОРИС КУСТОДИЕВ. Масленица. 1916. *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*

Художник разворачивает перед зрителем живописную панораму масленичных гуляний. Чтобы атмосфера народного праздника выглядела полнозвучно, он выбирает вид сверху. По снежной дороге на холме проносятся сани: люди спешат вернуться домой после масленичных гуляний, которые проходили внизу, в сказочно-прекрасном городе, похожем на легендарный град Китеж. Фантастическая феерия разыгрывается на закатном небе: оно переливается дерзким сочетанием изумрудно-зеленого, желтого и розового цветов.



БОРИС КУСТОДИЕВ. Купчиха за чаем. 1918. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В этой картине, как и во многих других, Кустодиев творит особый, уютный и живописный мир русской провинции на основе воспоминаний детства. Возможно, перед нами Астрахань, где прошло детство художника, или другой провинциальный приволжский город, где жизнь течет тихо и размеренно. Купчиха необыкновенно хороша, она воплощает собой излюбленный народом идеал: губы бантиком, черные брови дугой, пышное тело, гордая стать. Она пьет чай

из блюдечка (характерная купеческая традиция!), а рядом, мурлыча, прохаживается кот. Роскошное розовое тело купчихи ироничный Кустодиев уподобляет спелой мякоти арбуза на столе, а мордочка ласкающегося котика напоминает лицо хозяйки.



БОРИС КУСТОДИЕВ. Портрет Ф. И. Шаляпина. 1922.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

«Много я знал в жизни интересных, талантливых и хороших людей, – вспоминал Шаляпин. – Но если я когда-либо видел в человеке действительно высокий дух, так это в Кустодиеве... Нельзя без волнения думать о величии нравственной силы, которая жила в этом человеке и которую иначе и нельзя назвать, как героической и доблестной». Шаляпин позировал тяжело больному художнику, когда тот был уже прикован к инвалидному креслу. Большой холст приходилось наклонять, чтобы было удобно работать. Художнику удалось передать сам дух творчества Шаляпина – обладателя уникального голоса, великолепного исполнителя народных песен. Шаляпин был плоть от плоти русских просторов, русской широкой души – это подчеркивается выбором пейзажного фона с праздничными народными гуляньями. Добродушная ирония и здесь не оставила художника: у ног Шаляпина стоит белый бульдог, поразительно похожий на своего хозяина.



ВИКТОР БОРИСОВ-МУСАТОВ. Изумрудное ожерелье. 1903–1904. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Несмотря на то что художнику позировали реальные женщины, на картине все они подобие «теней безмолвных, светлых и прекрасных»

(Ф. Тютчев), которые скользят среди изумрудной зелени усадебного парка. Похожие друг на друга женские фигуры в старинных одеяниях образуют ритмическую цепочку, напоминающую ожерелье, – вероятно, так можно истолковать название картины. Их бледные лики уподоблены полупрозрачным одуванчикам, которые щедро рассыпаны на лугу, – кажется, их тоже вскоре унесет ветер.



ВИКТОР БОРИСОВ-МУСАТОВ. Водоем. 1902–1903.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Водоем» наполнен музыкальными созвучиями и ассоциациями – это тихая элегия, грустная и прекрасная греза о былом. Печальные женщины словно сошли со старинных гобеленов. Одна из них сидит на берегу пруда, и ее юбка «растеклась» складками, подобно кругам

на воде. Другая прогуливается вдоль водоема, погруженная в созерцательную тишину, и ее струящаяся шаль тоже вторит водяным струям. Отражающиеся в зеркале воды прибрежные деревья словно тают, растворяются в небытии.



ВИКТОР БОРИСОВ-МУСАТОВ. Прогулка при закате. 1903.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Картина написана в усадьбе Зубриловка Саратовской губернии, где художник нашел мотивы для многих своих произведений. Главный усадебный дом как символ гармонии и покоя царит в центре картины. Его окружают призрачные аллеи регулярного парка, подъездная дорога, по которой неспешно прогуливаются женщины. Мир Борисова-Мусатова – это элегическое прощание с уходящим миром дворянской усадьбы, с ее особым патриархальным укладом жизни, покоем и безмятежностью. Настроению призрачности способствует и техника художника: он пишет жидкой краской по крупнозернистому холсту, так что в некоторых местах видна его фактура.



ВИКТОР БОРИСОВ-МУСАТОВ. Призраки. 1901. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В конце 1890-х годов Борисов-Мусатов побывал в Париже, где познакомился с работами художников-символистов; особенно близка ему была манера монументалиста Пюви де Шаванна. Борисов-Мусатов мечтал воплотить в живописи «бесконечную мелодию, которую нашел Вагнер в живописи». Эту мелодию художник «услышал» в «романтизме нашей русской тургеневщины». Он наряжает своих натурщиц в костюмы прошлых эпох, потому что «женщина в старинном платье с кринолином менее чувственна и больше похожа на облака и на деревья...» Таинственная дама, словно призрак, проплывает по пустынным аллеям дворянской усадьбы. Кажется, через мгновение это видение былой, прекрасной эпохи исчезнет, растворится в тумане.



ВИКТОР БОРИСОВ-МУСАТОВ. Гобелен. 1901. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Борисов-Мусатов страдал серьезным физическим недугом (у него был горб). «Тоска меня мучит, музыкальная тоска по палитре, быть может. Где я найду моих женщин прекрасных? Чьи женские лица и руки жизнь дадут моим мечтам?» – писал художник в конце 1890-х годов после возвращения из Парижа. Для полотен Борисова-Мусатова в основном позировала его любимая сестра – Елена Эльпидифоровна, которая была другом, помощницей, родной душой до конца короткой жизни мастера. В «Гобелене» она появляется дважды, в разных пластических «состояниях». Картину художник строит по законам монументального панно – крупными пространственными планами, подчиняя все единому плавному, замедленному ритму. Он работает темперой, втирая ее в холст, тем самым достигая эффекта тающего мерцания приглушенного цвета и характерной выразительности

зернистой фактуры холста. Действительно, эта картина напоминает изысканный старинный гобелен.



ПАВЕЛ КУЗНЕЦОВ. В степи. 1911. Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов

В 1910 году Кузнецов отправился в киргизские степи, чтобы найти «просвет в тайну» мудрости и космического покоя. Картина «В степи» проникнута торжественностью и иератической важностью происходящего. Хозяйственные подробности быта кочевников напоминают ритуальный обряд, который был и будет вечен и незыблем. Композиция строится на певучих и чеканных ритмах плавных

очертаний гор, ажурных, похожих на мираж ветвей деревьев, строгих вертикалей женщин, пекущих хлеб.



ПАВЕЛ КУЗНЕЦОВ. Стрижка баранов. 1912. Холст, темпера.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Работа великолепно выстроена по ритму: очертания кошары повторяются в изгибах фигур женщин, стригущих баранов. «Небесная» часть словно отражается в сиреновой земле. В картине как в монументальной фреске все обобщено, насыщено цветом, все плоско, декоративно. Лаконичными выразительными средствами

Кузнецов вводит зрителя в мир вечности, в соприкосновение с космической гармонией бытия.



ПАВЕЛ КУЗНЕЦОВ. Натюрморт. Утро. 1916. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Мир привычных бытовых вещей Кузнецов переводит в категорию вечности. В центре стола возвышается, словно священный сосуд, высокая голубая ваза. Вокруг нее разложены напоенные солнцем

желто-розовые земные плоды. Объемные фрукты на столе находят продолжение в фруктово-цветочных мотивах узора скатерти. За окном виднеется призрачный городской пейзаж. Крыши домов напоминают полупрозрачные голубые кристаллы – знак хрупкости, скоротечности бытия. Картина наполнена сиянием ультрамаринового цвета как символа неба, божественной гармонии мира.



МАРТИРОС САРЬЯН. Финиковая пальма. Египет. 1911.
Картон, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва

По словам М. Волошина, Сарьян благодаря своему таланту и учителям имел уникальную возможность быть европейцем в Азии и азиатом в Европе. Сцена около пальмы в Египте увидена глазами импрессиониста и одновременно мастера, постигшего пластическую и колористическую формулу Востока. Каменные фасады домов почти без окон и фигуры сидящих на земле людей словно оцепенели от вечного зноя. Динамическую остроту в картину вносит морда верблюда – через мгновение он «продолжит» движение, и иерархически неподвижная сцена сразу наполнится жизнью.



МАРТИРОС САРЬЯН. Улица. Полдень. Константинополь.
1910. Картон, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Армянин по национальности, прошедший обучение в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, Сарьян сумел средствами новой европейской живописи открыть тайну близкого ему Востока. Композиция картины строится как остановленный в вечности кадр, как застывшая формула восточного города. Узкая улица наполнена

полуденным зноем. Это ощущение рождается из резкого, звонкого контраста затененных серо-синих домов и ярко-оранжевой дороги, впитавшей в себя огненные лучи южного солнца. Кажется, что картина у Сарьяна рождается мгновенно, на одном дыхании – несколькими широкими взмахами кисти, несколькими локальными пятнами цвета.



НИКОЛАЙ САПУНОВ. Голубые гортензии. 1907. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Сапунов был одним из лидеров объединения «Голубая роза». Серебристо-голубые цветы призрачным облаком заполняют пространство холста, образуя дивной красоты декоративное

монументальное панно. Если приглядеться, то можно увидеть, как в глубине цветочных бутонов пульсируют тени, струится воздух, шелестят лепестки цветов. Букет гортензий превращается в символ вечной мечты о прекрасном гармоничном мире, сотканном из небесных райских цветов.



НИКОЛАЙ САПУНОВ. Натюрморт. Вазы, цветы и фрукты.
1912. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Живописные искания Сапунова близки французским импрессионистам. Он влюблен в музыку цвета и линии. Вместо плотного, определенного мазка и четкого цветового пятна — слегка размытые очертания предметов, сложные перетекания цветовых рефлексов, создающие ощущение таинственного мерцания поверхности. Сапунов любит нарядные, аристократичные натюрморты с драгоценными вазами, старинным хрусталем, роскошными английскими розами. Все это образует стройную, классически уравновешенную композицию, сияющую изысканными переливами приглушенных синих, серебристых, охристо-красных тонов.



НИКОЛАЙ КРЫМОВ. Московский пейзаж. Радуга. 1908.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Пейзаж Крымова, участника объединения «Голубая роза», проникнут лирической интимностью, но эта интимность иного рода, чем у Левитана. Композиция организована по ритмическим законам декоративного панно. Цвет обособляется от природы, становится более насыщенным и декоративным. Художник создает радужный мир, наполненный радостью и счастьем. Он работает короткими, пастозными мазками, предпочитая выбеленные, пастельные оттенки – персиковый, нежно-зеленый, ярко-синий.



КОНСТАНТИН БОГАЕВСКИЙ. Корабли. Вечернее солнце.
1912. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Богачевский жил и работал в Феодосии. В Крыму он нашел главную тему для своих работ – историю этой овечьей легендами древней

земли с ее вековыми скалами и холмами под сиянием южного солнца. Стилистически картина напоминает декоративные полотна К. Лоррена, но природа здесь выглядит более стихийной, могучей. В сказочную бухту в ослепительном сиянии лучей закатного солнца входит корабль. Ему навстречу, словно гигантские исполины, поднимаются древние скалистые уступы – манящие и грозные, хранящие неисчислимые тайны и сокровища.

По цвету все картины Богаевского похожи на подернутые патиной древности гобелены с преобладанием всех оттенков старинной бронзы.



МИХАИЛ ЛАРИОНОВ. Цветы (Два букета). 1904. Частное собрание

Ларионов еще в годы обучения в Московском училище живописи, ваяния и зодчества проявил себя как подлинный новатор, ниспровергатель устоев. Он искал свою дорогу в искусстве, «примеривая» на себя разные стилевые направления. Ранние произведения художника исполнены в традициях импрессионизма. Историк искусства Н. Пунин писал о Ларионове: «Первое, что обращает на себя внимание <...> это отношение его к поверхности холста. Ни один из русских „импрессионистов“ тех годов не осознавал в такой полноте, как Ларионов, единства живописной поверхности...»



МИХАИЛ ЛАРИОНОВ. Розовый куст. 1904. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Пейзаж «Розовый куст» написан длинными, подвижными мазками. Их ритм задает композиции живую пульсацию, рождает ощущение пробивающихся сквозь листву лучей солнца. Изумительно красива колористическая гамма картины, построенная на ликующем сочетании ярко-зеленого, синего и розового цветов.



МИХАИЛ ЛАРИОНОВ. Рыбы при закате. 1904.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

«Рыбы при закате» — одна из лучших работ импрессионистического периода Ларионова. Большие, только что выловленные рыбы показаны художником в феерическом живописном блеске: их чешуя переливается всеми оттенками закатного солнца. Колорит строится на эффектном взаимоотношении усиливающих друг друга дополнительных цветов: густого синего в тенях и ярко-оранжевого, красноватого и охристо-желтого в чешуе.



МИХАИЛ ЛАРИОНОВ. Отдыхающий солдат. 1911.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ларионов соединяет стилевые особенности народного примитива с изысканностью колорита традиционной французской живописи. Молодой солдат отдыхает от тягот службы: лихо подбоочившись, он разлегся у забора, покуривая трубку. Взгляд художника на героя картины полон добродушного юмора. Он «разворачивает» части тела солдата так, чтобы они лучше читались – это придает изображенному забавный простонародный колорит, шутливое обаяние.



МИХАИЛ ЛАРИОНОВ. Лучистый пейзаж. 1912.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ларионов был создателем нового направления в беспредметной живописи, которое он назвал «лучизм». В лучизме впервые в русском искусстве было декларировано освобождение живописи от иллюзорной передачи материального мира ради чисто живописных задач.

В «Лучистом пейзаже» господствует стихийное разнонаправленное движение: словно подхваченные сильным вихревым потоком, в серебристом космическом пространстве парят изящные линейные очертания листьев, веток, всполохи вспышек желтых фонарей.



МИХАИЛ ЛАРИОНОВ. Лучистый пейзаж. Фрагмент



НАТАЛИЯ ГОНЧАРОВА. Мытье холста. 1910. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Гончарова была одной из первых художниц-авангардисток в русском искусстве. Картина «Мытье холста» выполнена в традициях примитива. Художница изображает традиционные занятия крестьян как некое ритуальное действо. Движение коренастых, угловатых фигур наполнено экспрессией. Драматическое напряжение уравновешено спокойными, радостными «основными» красками жизни – синим, зеленым, красным цветами.



НАТАЛИЯ ГОНЧАРОВА. Табак. 1907–1908. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Букет душистого табака Гончарова превращает в «космическое» видение: белые цветы подобны ярким звездам, сияющим на темно-изумрудном небе. Сине-зеленые листья переливаются в лунном свете, рождая воспоминания о прохладе и свежести. Настроение этого натюрморта перекликается с воспоминаниями И. Бунина о том, как в Ельце, где прошли гимназические годы писателя, «перед

раковиной, на площадке, бил среди большого цветника, орошая его прохладным водяным дымом, раскидистый фонтан, и... навсегда запомнилась его свежесть и прохладный очаровательный запах обрызганных им цветов, которые... назывались просто „табак“».



РОБЕРТ ФАЛЬК. Пейзаж с парусом. 1912. Государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, Саратов

Фальк, подобно Ван Гогу и Матиссу, «опрокидывает», разворачивает пространство пейзажа на зрителя, наполняет его единым ритмом круглящихся линий. Деревья склоняются, парус надувается, темно-синяя вода озера «стекает» вниз, земля вздымается холмами, дома сползают с косогора... Художник, перерабатывая натурные впечатления в традициях кубизма и сезаннизма, творит свой особый мир, подернутый ощущением нарастающей тревоги.



ПЕТР КОНЧАЛОВСКИЙ. Портрет Г. Б. Якулова. 1910.
Государственная Третьяковская галерея, Москва
Кончаловский вспоминал:

«Портрет Якулова [1910 года] я писал в каком-то победном настроении, таким крепким чувствовал себя в живописи после Испании. Совершенно искренне, в самой неприкрытой форме хотел я в этом портрете противопоставить излюбленной многими художниками миловидности, причесанности и прилизанности портрета то, что

считалось, по общему мнению, безобразным, а на самом деле было чрезвычайно красивым. Показать хотелось красоту и живописную мощь этого мнимого безобразия, показать самый характер Якулова». Георгий Богданович Якулов (1884–1928) был талантливым художником, выставлялся на экспозициях «Мира искусства» и «Голубой розы». На портрете он представлен джигитом, облаченным в щегольскую европейскую одежду, в окружении пистолетов и сабель. Неслучайно этот портрет так понравился В. Серову: в нем ощущается та же саркастическая интонация в сочетании со стильным европейским лоском живописи, как и в творчестве самого Серова.



ПЕТР КОНЧАЛОВСКИЙ. Сухие краски. 1912. Холст, масло, бумажные наклейки. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Как и все последователи художественной системы П. Сезанна, Кончаловский смотрит на изображенные предметы сверху, подчеркивая их весомость, объем. Но в отличие от французского живописца в натюрморте Кончаловского главенствует декоративная звучность цвета и материальная плотность живописи. Он воспевае краску как материал живописца в буквальном смысле, изображая

расставленные на столе сосуды с разноцветными пигментами и маслами. Как и многие бубновалетовцы, Кончаловский смело прибегает к коллажу – наклеивает на красочный слой печатные этикетки.



ПЕТР КОНЧАЛОВСКИЙ. Агава. 1916. Государственная Третьяковская галерея, Москва

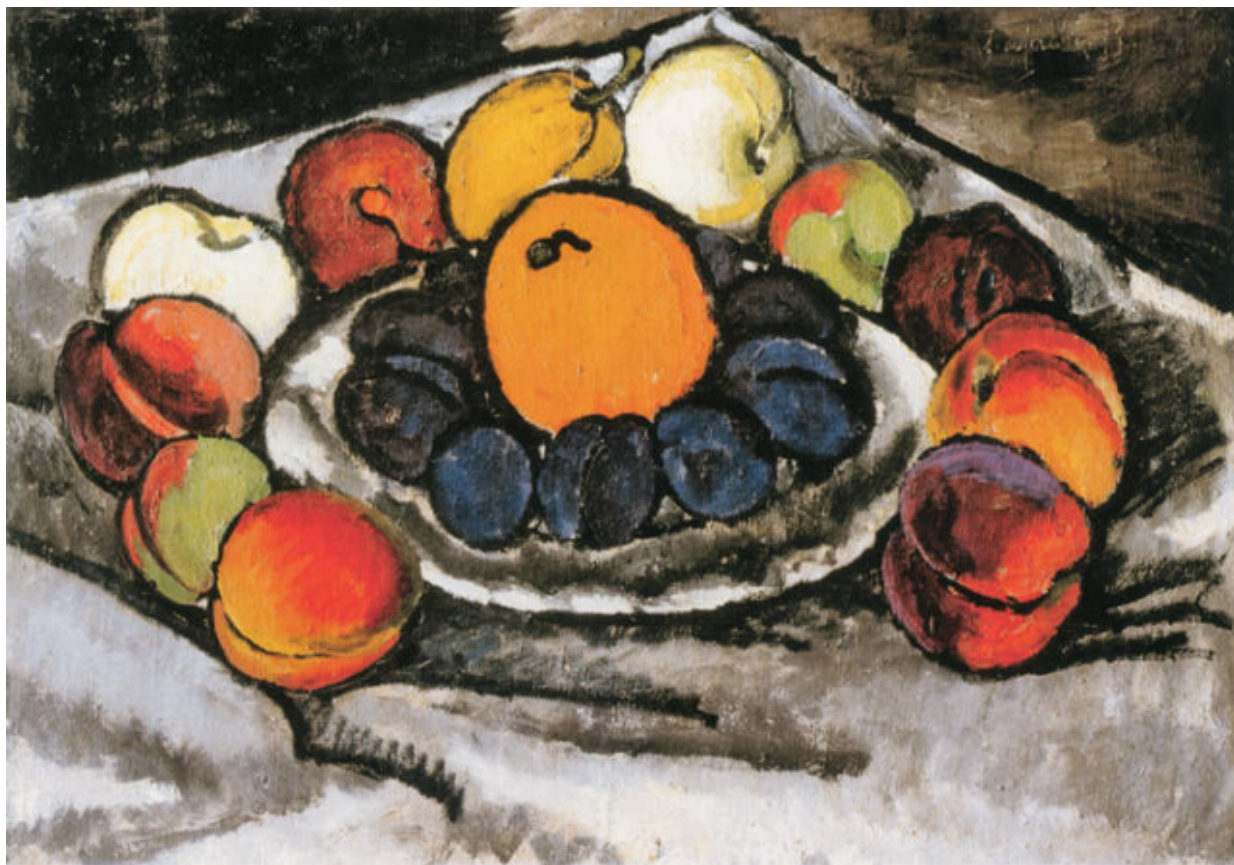
Композиция натюрморта выстроена мастерски: острые, «хищные» листья агавы уравновешены выступающим углом листа бумаги, плотный объем лежащих на столе книг – тяжелым синим занавесом. Кончаловский писал, что он «особенно заботливо подготовлял холст для „Агавы“, а в живописи стремился, чтобы сама фактура передавала

внешние свойства предметов: матовость бумажного листа, до упругости налитые соком листья агавы, маслянистость полированного дерева. Здесь и техника письма была у меня необычайной: писал по полусухому, прибегал к лессировкам, употребляя много лака. Но уже после „Агавы“ я почти не мог отделаться от вопросов фактуры, что бы ни писал, – забота о поверхности стала одной из составных частей моей манеры...»



ИЛЬЯ МАШКОВ. Автопортрет. 1911. Государственная Третьяковская галерея, Москва

В автопортрете Машков иронично подражает стилю провинциальных фотографов начала XX века, которые предлагали желающим сфотографироваться примерить на себя какой-либо образ, просунув голову в отверстие щита с сюжетным изображением. Машков захотел увидеть себя владельцем пароходов. На нем высокая шапка и дорогое пальто с меховым воротником. Рука иронично превращена в подобие рычага тепловоза. Применяя здесь стиль ярмарочного примитива, он посмеивается над своим необычным обликом.



ИЛЬЯ МАШКОВ. Натюрморт. Фрукты на блюде. 1910. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Все натюрморты Машкова большого размера, и предметы в них показаны больше натуральной величины. Отсюда впечатление значительности и весомости мира вещей, их особый, «богатырский»

характер. Художник сознательно уплощает пространство, делает цвет более интенсивным, обводит предметы темным контуром. Традиционный натюрморт превращается в эффектное и звонкое декоративное панно, передающее настроение бодрости и энергии, полнозвучной красочности мира.



ИЛЬЯ МАШКОВ. Снедь московская. Хлебы. 1924.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Этот натюрморт представляет следующий этап творчества Машкова, когда он от плоскостной декоративной системы возвращается к традиционной объемности изображения. Художник обыгрывает контраст размеров и форм хлеба – большого круглого калача, пышной

халы, причудливых кренделей, сухих баранок. Каждый из представленных хлебов словно имеет свой «голос», издает свой, неповторимый аромат – мака, корицы, ванили...



АЛЕКСАНДР КУПРИН. Натюрморт с тыквой. 1912.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Участник объединения «Бубновый валет», Куприн в своих натюрмортах опирается на ту же живописную систему Сезанна и Матисса, что и Кончаловский. Но его натюрморты более спокойны по интонации. Предметы на столе тщательно расставлены, продуманы их пластические созвучия. Так, например, трапециевидная форма

тыквы перекликается с формой зелено-красных перцев, округлая форма фазы повторяется в форме стола и т. д. Цвета обладают повышенной декоративной звучностью, но пространство ощущается трехмерным, а предметы натюрморта плотными и весомыми.



АРИСТАРХ ЛЕНТУЛОВ. Автопортрет «LF GRAND PEINTER». 1915. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Представляя себя в роли великого художника (именно так переводится «LE GRAND PEINTRE»), Лентулов иронизирует по поводу собственной персоны. Он позирует с горделивой осанкой, в торжественном золотистом одеянии на фоне синего неба с яркими звездами и планетами. В этой иронии есть доля истины: все художники «Бубнового валета» были склонны к эпатажу, осознанию своей творческой неповторимости, примеривали на себя роль открывателей новых миров в искусстве.



АРИСТАРХ ЛЕНТУЛОВ. Василий Блаженный. 1913. Холст, масло, наклейки из фольги. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Картина построена как большое декоративное панно, на котором в ритмичном порядке громоздятся кубистические объемы собора Василия Блаженного. Они теснятся, наезжают друг на друга, создавая ощущение необыкновенной энергии, праздничного колокольного звона. Все кажется неустойчивым и фантастичным: формы старинной архитектуры соединяются с современным, ускорившимся ритмом жизни. Оптическая перспектива отсутствует, собор повисает в воздухе призрачной фантасмагорией.



АРИСТАРХ ЛЕНТУЛОВ. Москва. 1913. Холст, масло, бумажные наклейки. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Парижские друзья Лентулова называли его «русским кубофутуристом». Он многое воспринял от пластических идей Пикассо, Брака, Леже и других новаторов живописного языка. Лентулов тяготеет к декоративности, разворачивает композицию на плоскости. В его исполнении архитектурные объемы домов напоминают аналогичные изображения на русских иконах и фресках – они располагаются уступами, показаны с нескольких точек зрения. Белокаменная Москва у Лентулова озаряется радостным праздничным светом: ликуют яркие

краски, в едином энергичном порыве плотно сдвинулись дома и колокольни, храмы и древние городские стены.



НАТАН АЛЬТМАН. Портрет А. А. Ахматовой. 1915.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Легендарная поэтесса Серебряного века предстает воплощением артистизма и утонченности. Самую емкую характеристику портрета оставил знавший Ахматову Г. Иванов: «Несколько оттенков зелени.

Зелени ядовито-холодной. <...> Острые линии рисунка тонут в этих беспокойных углах и ромбах. <...> Цвет едкого купороса, злой звон меди. – Это фон картины Альтмана. На этом фоне женщина – очень тонкая, высокая и бледная. Ключицы резко выдаются. Черная, точно лакированная челка закрывает лоб до бровей, смугло-бледные щеки, бледно-красный рот. Тонкие ноздри просвечивают. Глаза, обведенные кругами, смотрят холодно и неподвижно – точно не видят окружающего. <...> Разве бывают такие женщины в жизни? Это вымысел художника! Нет – это живая Ахматова».



БОРИС ГРИГОРЬЕВ. Портрет В. Э. Мейерхольда. 1916.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

«Во время репетиции тихонько открылась боковая дверь, и появилась тонкая фигура молодого человека, который замер в неподвижной позе с приподнятым кверху лицом... У него были выющиеся пепельные волосы над чистым лбом с вычерченными дугой бровями, глаза, взгляд которых трудно описать, – они не прятались от собеседника, но смотрели сквозь него куда-то вдаль. Узкое лицо

было неправильное, но такое, что увидев раз, запомнишь», – так описывала знаменитого режиссера В. Веригина. Григорьев изобразил Всеволода Эмильевича Мейерхольда (1874–1940) как великого лицедея в выразительной гротескной позе. Его белые перчатки и рубашка воспринимаются вспышками молнии на черном небе, а красный костюм актера на втором плане напоминает зарево пожара.



КУЗЬМА ПЕТРОВ-ВОДКИН. Купание красного коня. 1912.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Купание красного коня» – одна из самых знаменитых и загадочных картин начала XX века. В ней соединились традиции иконописи (образ св. Георгия Победоносца) и модернизма. Критики давно заметили контраст между могучим, романтически-прекрасным

конем и утонченным, словно пришедшим из другого мира юношей-всадником. Моделью для юноши послужил ученик Петрова-Водкина С. Калмыков, который внешне очень походил на представителя петербургской богемы.

В советские годы эту картину было принято трактовать как предвестие будущих революционных пожаров. Вероятно, здесь более сложный и многозвучный подтекст, нечто щемяще-трагическое: наступление власти мощной народной стихии на рафинированный, оторванный от реальной жизни мир интеллигенции.



КУЗЬМА ПЕТРОВ-ВОДКИН. Мать. 1913. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Крестьянка с младенцем на высоком волжском берегу воспринимается как образ Богородицы, как образ матери во всеобщем смысле, а открывающийся за ней пейзаж благодаря закругленному горизонту холма кажется пейзажем всей земли. Много переключек

с иконными образами и в колорите картины. Красный цвет одежд матери символично звучит как цвет жизни; зеленеющие холмы напоминают о цветущей, вечно продолжающейся жизни, а сверкающая голубизной река и серебристое небо отсылают к помыслам о мире высшем, горнем.



КУЗЬМА ПЕТРОВ-ВОДКИН. Богоматерь Умиление злых сердец. 1914–1915. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Петрову-Водкину были близки духовные и стилистические традиции древнерусской иконописи. С иконописцами он познакомился еще в детстве, в родном волжском городе Хвалынске. Позднее, пройдя обучение в Петербурге и Москве, он нашел свою манеру, в которой

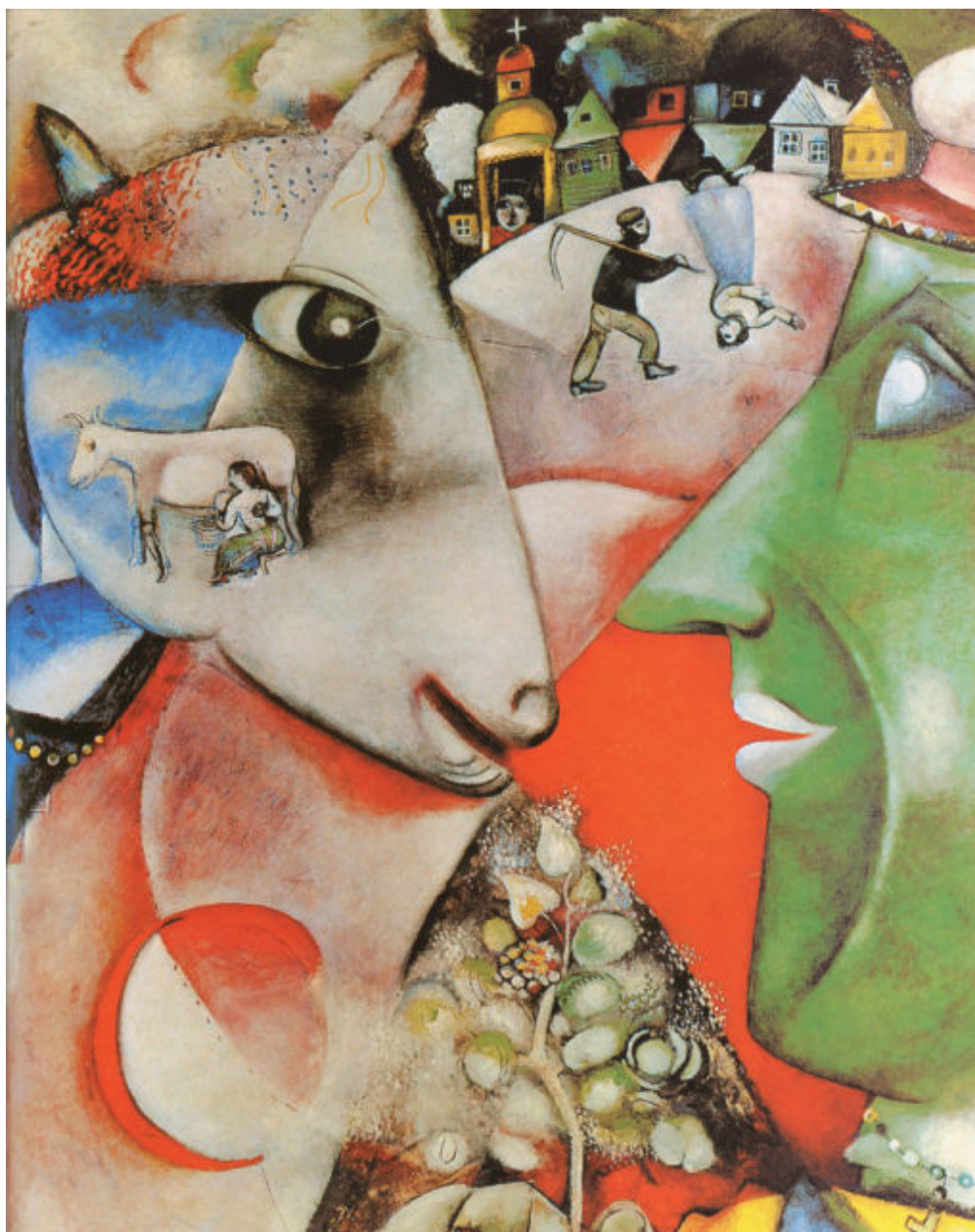
переплавлены традиции древнерусской иконописи и новейшие достижения западноевропейских модернистов. Эта картина – эмоциональный отклик художника на события Первой мировой войны. Жест воздетых рук Богоматери, заступницы и покровительницы людей, традиционен. Ее лицо напоминает одновременно лик Богородицы и облик интеллектуально утонченной и страдающей современницы художника. В голубом тумане фона как призрачные видения оживают сцены страстей Христовых: Богоматерь знает о грядущей судьбе своего сына.



КУЗЬМА ПЕТРОВ-ВОДКИН. Утренний натюрморт. 1918.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

«Утренний натюрморт», как и все работы мастера, наполнен емкими символическими ассоциациями. Художник разворачивает на зрителя плоскость стола, для того чтобы яснее обозначить смысловую сущность каждого предмета, придать изображению

всеобщий, планетарный характер. Яйца, приготовленные к завтраку, воспринимаются как символ зарождения жизни, стакан с чаем – знак жажды духовной, синие колокольчики в вазе – «остатки рая на земле». Нежные переливы ультрамарина, ярко-желтого и охристого цветов словно перешли в картину из фресок Дионисия или ярославских мастеров XVII века.



МАРК ШАГАЛ. Я и деревня. 1911. Музей современного искусства, Нью-Йорк

Только Шагалу было дано с таким восхитительным артистизмом объединять в картинах быль и гротескную фантазию, воспоминания детства и мечты о будущем... Мир детства плывет в дымке ярких плодов, напоминающих наливные яблоки с Дерева жизни, которое художник показывает в нижней части картины. Сам он, точнее его гротескная зеленая маска, разговаривает с коровой, добрая и мудрая морда которой устремилась к нему навстречу. В ней – сосредоточия воспоминаний о парном молоке, которым кормилась семья. Образ родного Витебска разноцветными игрушечными домиками проплывает на заднем плане. Какой-то мужчина, возможно, отец художника, отправляется косить траву, рядом с ним парит вверх ногами женщина – его греза? В причудливом мире Шагала гармонично соединяются личные переживания с самым главным, что есть в человеческом существовании...



МАРК ШАГАЛ. Над городом. 1914–1918. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Влюбленные умеют летать – в это веришь безоговорочно, глядя на картину Шагала «Над городом». Художник изображает себя и свою возлюбленную Беллу Розенфельд витающими в облаках над родным Витебском и одновременно пролетающими в бесконечном космическом пространстве Вселенной. Тем самым художник преобразовывает обыденность и реальность в часть космического бытия.



МАРК ШАГАЛ. Зеленый скрипач. 1923. Музей С. Гуггенхайма, Нью-Йорк

В фантастическом мире Шагала колорит является не средством для создания иллюзии реальности, а способом воздействия на психику зрителя. В этом Шагал похож на многих мастеров западного и русского искусства начала XX века. Скрипач в воспоминаниях детства художника окрашивается в густо-зеленый цвет, и это кажется почти обыденным, потому что вся картина наполнена игрой фантазии: огромный скрипач восседает над маленькими крышами домов (он главнее!), а на заднем плане в облаках пролетает, словно ангел, человек.



МАРК ШАГАЛ. Свадьба. 1918. Государственная Третьяковская галерея, Москва

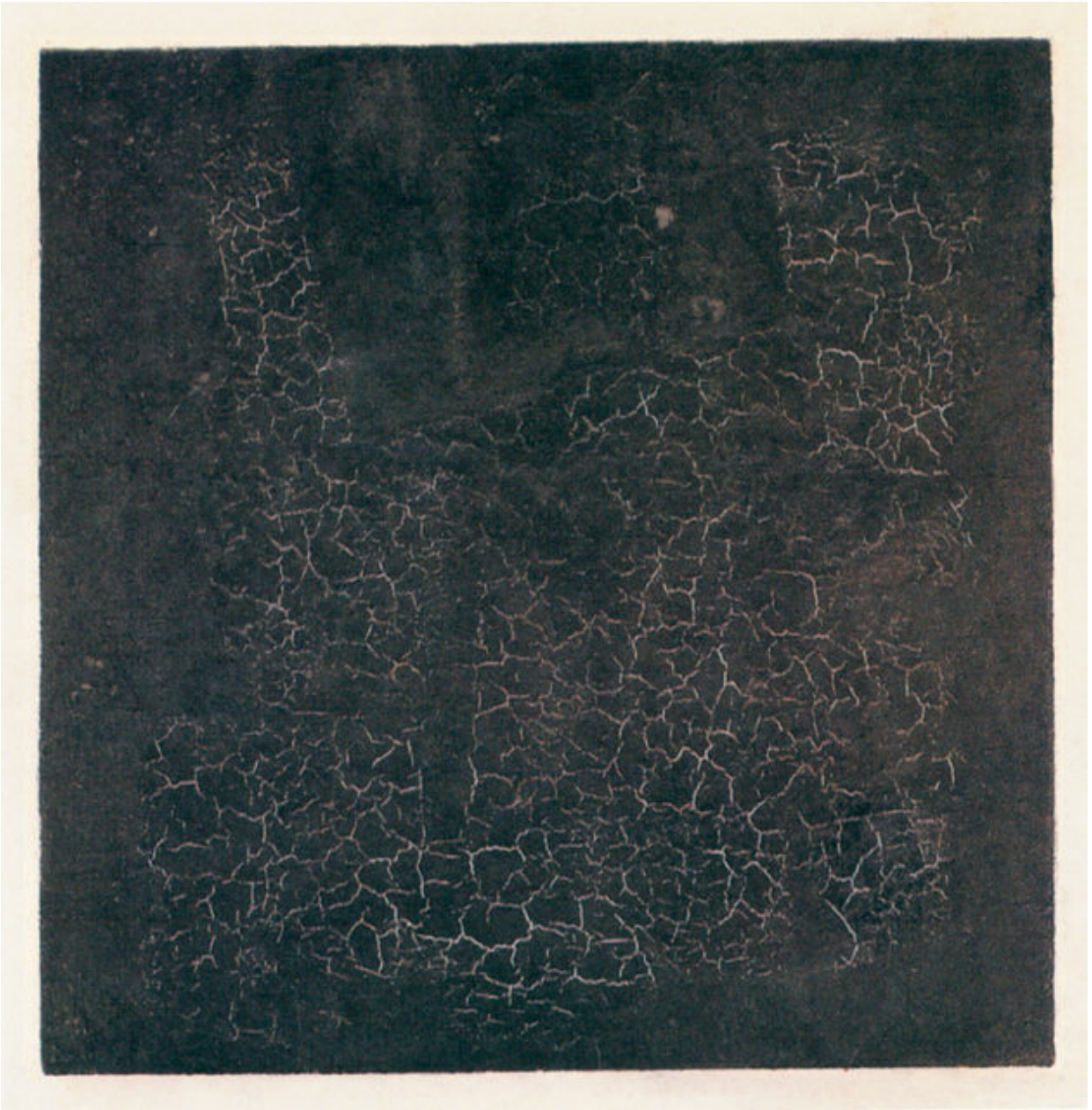
В отличие от многих других работ Шагала в этой картине действие соединено в одно мгновение, но в этом заключен весь смысл. Жених и невеста сомкнули объятия, соединенные фантастическим красным ангелом, который, кажется, деловито и искусно делает привычную работу. Шагал прожил долгую жизнь, был женат несколько раз, но первая его супруга Белла, с которой он обвенчался в 1915 году, до конца дней оставалась музой художника. По свидетельству современников, он никогда не говорил о ней как об умершей.



КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. На бульваре. Ок. 1911. Бумага, гуашь.
Городской музей, Амстердам

Картина относится к раннему периоду творчества Малевича, когда он осваивал опыт различных направлений западноевропейской живописи – от импрессионизма до кубизма. По стилистике данная работа ближе всего к фовизму А. Матисса, где повышенная экспрессия передавалась интенсивно-яркими цветовыми пятнами, черными контурами. Но Малевич более тяжеловесен и статичен, исполненный им образ лишен матиссовского изящества и иронии.

В фигуре мужчины чувствуется какая-то иступленная сила, его формы тяжеловесны и угловаты; художнику остается один шаг до полного «развоплощения предметности» – кубизма.

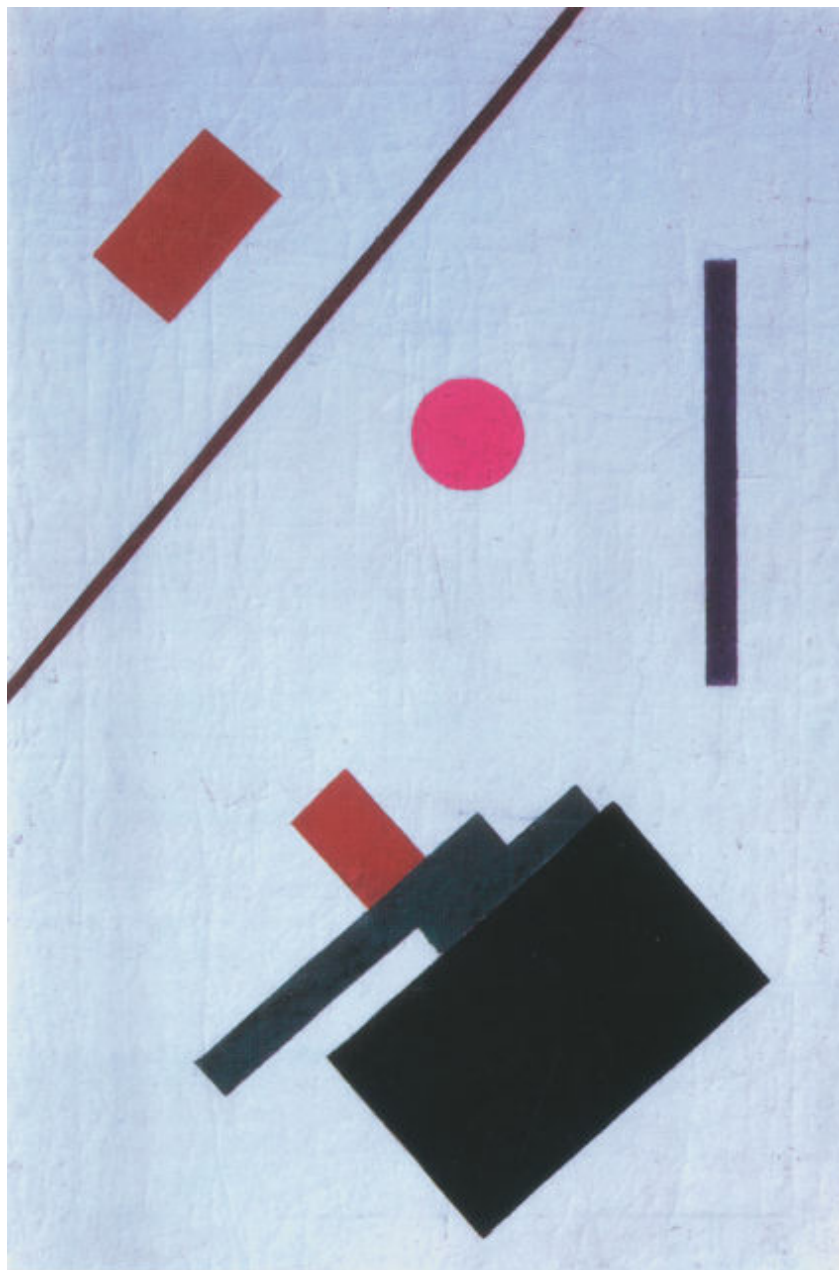


КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. Черный супрематический квадрат.
1913. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Известно, что Малевич выставлял эту работу на «Последней кубофутуристической выставке картин 0,10» в «красном углу» – там, где обычно помещают икону. Эта картина и стала своего рода иконой нового понимания задач живописи, окончательного расставания художника с натурой и ухода в беспредметность.

Квадрат – фигура, идеально выражающая образ статики и покоя. Черный квадрат в обрамлении белого может вызывать различные

и бесконечные ассоциации и толкования. Картина стала манифестом супрематизма – нового направления в живописи, теоретически обоснованного Малевичем. «Вещи исчезли как дым для новой культуры искусства, и искусство идет к самоцели – творчеству, к господству над формами натуры», – писал художник.



КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. Супрематическая композиция. 1915.
Областной художественный музей, Тула

Малевич писал, что задача любой из его супрематических композиций – «одной плоскостью передать силу статики или видимого динамического покоя». Простейшие геометрические фигуры становятся знаками нового художественного языка, который, по мнению Малевича, должен преодолеть земное тяготение и совершить «отрыв от шара Земли». Фигуры свободно парят на белом фоне в мировом пространстве, не подчиняясь законам гравитации. Эти формы ничего не изображают, они самоценны. Супрематические идеи Малевича оказали огромное воздействие на развитие архитектуры конструктивизма, на теорию и практику современного дизайна.



КАЗИМИР МАЛЕВИЧ. Женщина с граблями. 1915.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

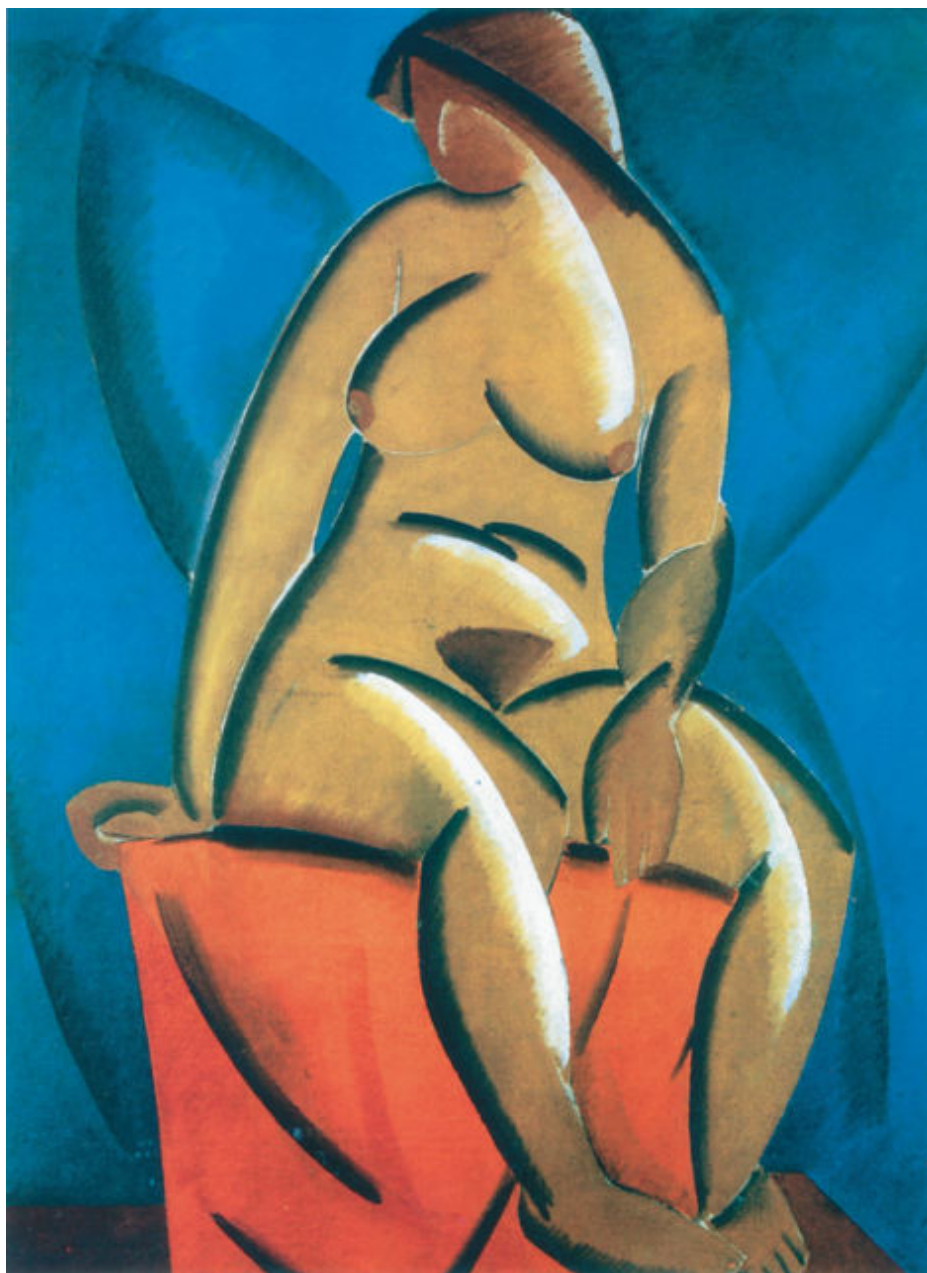
Фигура женщины составлена из разноцветных супрематических фигур. Точно так же сконструирован пейзажный фон. Малевич создает некую ритмическую систему организации плоскости, в которой отдельные формы и цвета уравнивают друг друга. Земная плоть не ощущается, художник стремится к «безвесию» форм, которое он считал проводником духовности.



ВЛАДИМИР ТАТЛИН. Матрос. 1911. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Работа носит автобиографический характер. В 14 лет сбежав из дома, Татлин год проплавал юнгой на Черном море. В картине ощущается настроение тревоги и напряжения благодаря энергичным, прерывистым, словно пружинящим линиям мазков, контрастным пятнам цвета. Живому, «теплому» лицу матроса противопоставляются

суровые черно-белые будни его службы – силуэты матросов на палубе, корабельная пушка вдалеке.



ВЛАДИМИР ТАТЛИН. Натурщица. 1913. Государственная Третьяковская галерея, Москва

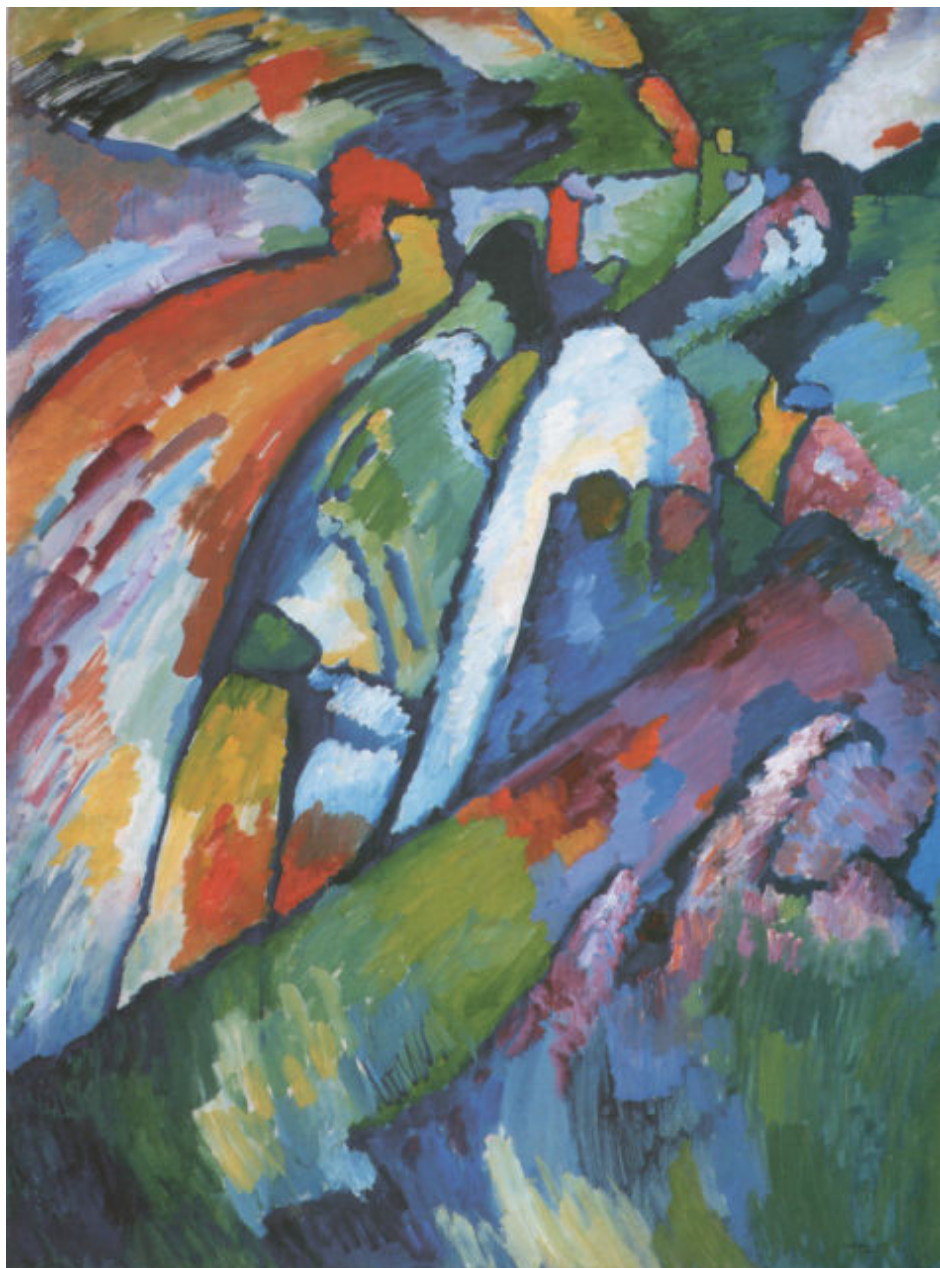
Татлин, один из самых ярких представителей русского авангарда, утвердил новый род искусства – скульптоживопись. Он строит картину не по натурному впечатлению, а из собственных конструктивных задач.

Упругие, заостренные, подчеркнутые черным контуром формы сидящей натурщицы, нелепая угловатость ее фигуры, яркий, декоративно-условный цвет – все это создает острую характеристику в традициях примитивизма М. Ларионова.



ЛЮБОВЬ ПОПОВА. Живописная архитектура. 1916.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Попова синтезировала поиски новой живописной формы Малевича и Татлина. В серии картин «Живописная архитектура» она создает геометрическую абстракцию из разноцветных и разновеликих форм. В отличие от Малевича, который мыслил свои абстракции во Вселенной, Попова строит мир абстракций на Земле. Умело комбинируя плоскости разного цвета и формы, она достигает впечатления равновесия и гармонии. Работы Поповой и других конструктивистов легли в основу современного дизайна. Сама художница в советское время воплощала свои творческие разработки в жизнь, создавая образцы для новых узоров тканей.



ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ. Импровизация № 7. 1910.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Отдельные абстрактные детали картины могут вызывать ассоциации, например, с убегающей вдаль дорогой, но главный акцент переносится на колористическую и композиционную драматургию. Картина строится фактически средствами чистой живописи, особыми возможностями линии, пятна, сочетаниями цветов. Кандинский характеризовал это как «хор красок,рывающихся в душу из природы».



ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ. Композиция с красным пятном.
1914. Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду, Париж

«Уже одно слово “композиция” звучала для меня как молитва», — писал Кандинский. Беспредметное сочинение художника поражает прежде всего своей пространственностью — зритель словно находится внутри картины и ощущает «космическое» вращение абстрактных форм вокруг себя. Эти мотивы движения напоминают какую-то

апокалипсическую вселенскую катастрофу – миры сталкиваются между собой и из этого столкновения рождаются новые космические тела.



ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ. Импровизация № 209. 1917.
Художественный музей им. В. И. Сурикова, Красноярск

Абстрактные импровизации Кандинского активно воздействуют на эмоции благодаря тонко продуманному колористическому решению. Художник разработал концепцию эмоционального воздействия цвета на зрителя. Желтый цвет у него означает земное, безумие, напоминает звуки флейты; синий – небесное, спокойное и печальное, подобен звукам виолончели и т. д.

Пятна сложного цвета, как некие цветовые потоки, создают эффект ухода в глубину, «заманивают» зрителя внутрь композиции, чтобы он мог «самозабвенно раствориться в картине».



ПАВЕЛ ФИЛОНОВ. Крестьянская семья (Святое семейство).
1914. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

«Делайте картины и рисунки, равные нечеловеческим напряжением воли каменным храмам юго-востока, запада и России, они

решат вашу участь в день страшного суда искусства, и знайте, день этот близок». Филонов писал большие полотна тонкой кисточкой, отделявая каждую деталь. В картинах он выступает как пророк, аналитически соединяя на холсте прошлое, настоящее и будущее. Крестьянская семья предстает одновременно как библейский образ Святого семейства и как некие «перволюди». Словно избранные персонажи Ноева ковчега их окружают разные земные твари: лошадь, собака, курица... Кристаллическая манера живописи сближает Филонова с М. Врубелем. Мир его картин словно распадается на «первоэлементы», из которых художник творит полные трагического напряжения формы.



ПАВЕЛ ФИЛОНОВ. Коровницы. 1914. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Сцена с изображением женщин в коровнике лишена бытовой приземленности, она словно происходит в мифологической глубине времен, когда люди еще не ведали достижений современной

цивилизации, жили единым ритмом с природой и поклонялись языческим идолам. Напоминающие угрюмых языческих истуканов крестьянки, убедительно красочные и одновременно бесплотные, пребывают в мрачном, тревожном пространстве, наполненном кристаллическими формами словно увиденных с высоты птичьего полета домов.

Указатель имен художников и произведений

Айвазовский, Иван Константинович

Аул Гуниб в Дагестане. Вид с восточной стороны

Бой в Хиосском проливе 24 июня 1770 года

Буря над Евпаторией

Вид Дарьяльского ущелья ночью

Вид Константинополя при лунном освещении

Девятый вал

Лунная ночь в Крыму

Радуга

Среди волн

Черное море

Чесменский бой в ночь с 25 на 26 июня 1770 года

Алексеев, Федор Яковлевич

Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости

Вид на Биржу и Адмиралтейство от Петропавловской крепости

Вид на Московский Кремль со стороны Каменного моста

Красная площадь в Москве

Альтман, Натан Исаевич

Портрет А. А. Ахматовой

Антропов, Алексей Петрович

Портрет Петра III

Портрет статс-дамы А. М. Измайловой

Портрет статс-дамы М. А. Румянцевой

Аргунов, Иван Петрович

Портрет графа П. Б. Шереметева

Портрет графини В. А. Шереметевой

Портрет калмычки Аннушки

Портрет неизвестной в русском костюме

Портрет Хрипуновой

Архипов, Абрам Ефимович

В гостях (Весенний праздник)

Прачки

Бакалович, Степан Владиславович

В приемной у Мецената

Бакст, Лев Самойлович

Автопортрет

Древний ужас (Terror Antiquus)

Портрет А. Н. Бенуа

Портрет С. П. Дягилева с няней

Портрет поэтессы З. Н. Гиппиус

Ужин

Бенуа, Александр Николаевич

Аполлон и Дафна

Бретонские танцы

Итальянская комедия

Купальня маркизы

Прогулка короля

Богаевский, Константин Федорович

Корабли. Вечернее солнце

Богданов-Бельский, Николай Петрович

У больного учителя

Устный счет. В народной школе С. А. Рачинского

Боголюбов, Алексей Петрович

Катание на Неве

Сражение русского флота со шведским в 1790 году вблизи
Кронштадта при Красной Горке

Борисов-Мусатов, Виктор Эльпидифорович

Водоем
Гобелен
Изумрудное ожерелье
Призраки
Прогулка при закате

Боровиковский, Владимир Лукич

Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке
«Лизынька и Дашинька»
Портрет А. Е. Лабзиной с воспитанницей С. А. Мудровой
Портрет Г. Р. Державина
Портрет князя А. Б. Куракина
Портрет М. И. Лопухиной
Портрет Павла I в костюме гротескного короля Мальтийского ордена
Портрет сестер А. Г. и В. Г. Гагариных

Бронников, Федор Андреевич

Гимн пифагорейцев восходящему солнцу
Освещение Гермы
«Проклятое поле». Место казни в Древнем Риме. Распятие рабы

Брюллов, Александр Павлович

Портрет Е. П. Бакуниной
Портрет Н. Н. Пушкиной

Брюллов, Карл Павлович

Автопортрет
Вирсавия
Всадница
Итальянский полдень (Итальянка, снимающая виноград)
Портрет археолога М. Ланчи
Портрет графини Ю. П. Самойловой, удаляющейся с бала
с приемной дочерью Амацилией Пачини
Портрет И. А. Крылова
Портрет Н. В. Кукольника
Портрет А. Н. Струговщикова
Последний день Помпеи

Прерванное свидание («Вода уж чрез бежит...»)

Варнек, Александр Григорьевич

Портрет президента Академии художеств А. Н. Оленина

Васильев, Федор Александрович

Болото в лесу. Осень

В Крымских горах

Вид на Волге. Барки

Мокрый луг

Оттепель

Васнецов, Аполлинарий Михайлович

Гонцы. Ранним утром в Кремле

Васнецов, Виктор Михайлович

Аленушка

Богатыри

Витязь на распутье

Иван-царевич на Сером Волке

Крещение Руси

Портрет Е. А. Праховой

После побоища Игоря Святославича с половцами

Три царевны подземного царства

Царь Иван Васильевич Грозный

Венецианов, Алексей Гаврилович

Автопортрет

Девушка в платке

Жнецы

Крестьянка с васильками

На жатве. Лето

На пашне. Весна

Спящий пастушок

Верещагин, Василий Васильевич

Апофеоз войны

Двери Тимура (Тамерлана)
Мавзолей Тадж-Махал в Агре
Перед атакой. Под Плевной
Побежденные. Панихида
Торжествуют
Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой

Виноградов, Сергей Арсеньевич
Летом

Вишняков, Иван Яковлевич
Портрет императрицы Елизаветы Петровны
Портрет князя Ф. Н. Голицына в детстве
Портрет Сары Элеоноры Фермор

Воробьев, Максим Никифорович
Дуб, раздробленный молнией
Осенняя ночь в Петербурге (Пристань с египетскими сфинксами
на Неве ночью)

Врубель, Михаил Александрович
Богатырь
Богоматерь с Младенцем
Демон поверженный
Демон сидящий
Жемчужина
К ночи
Пан
Полет Фауста и Мефистофеля
Портрет К. Д. Арцыбушева
Портрет Н. И. Забелы-Врубель
Портрет С. И. Мамонтова
Сирень
Царевна-Лебедь

Ге, Николай Николаевич
Голгофа

Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе
Портрет Л. Н. Толстого
Тайная вечеря
«Что есть истина?». Христос и Пилат

Головин, Александр Яковлевич
Девочка и фарфор (Фрося)
Портрет В. Э. Мейерхольда
Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Олоферна
Умбрийская долина

Гончарова, Наталия Сергеевна
Мытье холста
Табак

Григорьев, Борис Дмитриевич
Портрет В. Э. Мейерхольда

Грабарь, Игорь Эммануилович
Мартовский снег
Февральская лазурь
Хризантемы
Яблоки

Гроот, Георг Христоф
Конный портрет императрицы Елизаветы Петровны с арапчонком
Портрет Елизаветы Петровны в черном маскарадном домино
с маской в руке

Дионисий
Богоматерь Одигитрия
Распятие

Дионисий и мастерская
Митрополит Алексей с житием
«О Тебе радуется»
Сошествие во ад

Добужинский, Мстислав Валерианович

Окно парикмахерской

Человек в очках. Портрет поэта К. А. Сюннерберга

Жуковский, Станислав Юлианович

Радостный май

Парк осенью

Журавлев, Фирс Сергеевич

Купеческие поминки

Перед венцом

Зарянко, Сергей Константинович

Портрет княгини М. В. Воронцовой

Портрет Ф. И. Прянишникова

Зеленцов, Капитон Алексеевич

В комнатах

Иванов, Александр Андреевич

Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением

Аппиева дорога при закате солнца

Ветка

Вода и камни под Палаццуоло, близ Флоренции

Нагой мальчик

Неаполитанский залив у Кастелламаре

Оливковое дерево. Долина Ариччи

Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора

Хождение по водам (Христос спасает начавшего тонуть Петра)

Явление Христа Марии Магдалине после Воскресения

Явление Христа народу

Иванов, Сергей Васильевич

В дороге. Смерть переселенца

Приезд иностранцев. XVII век

Кандинский, Василий Васильевич

Импровизация № 7

Импровизация № 209

Композиция с красным пятном

Каравакк, Луи

Портрет царевен Анны Петровны и Елизаветы Петровны

Портрет царевича Петра Алексеевича и царевны Натальи Алексеевны в детском возрасте в виде Аполлона и Дианы

Кипренский, Орест Адамович

Автопортрет

Портрет А. А. Челищева

Портрет А. К. Швальбе

Портрет А. С. Пушкина

Портрет графа Ф. В. Ростопчина

Портрет графини Е. П. Ростопчиной

Портрет Е. С. Авдулиной

Портрет лейб-гусарского полковника Е. В. Давыдова

Портрет Д. Н. Хвостовой

Клодт фон Юргенсбург, Михаил Константинович

На пашне

Кончаловский, Петр Петрович

Агава

Портрет Г. Б. Якулова

Сухие краски

Коровин, Константин Алексеевич

Бумажные фонари

Зимой

Кафе в Ялте

Москворецкий мост

Париж. Бульвар Капуцинок

Париж. Бульвар Капуцинок

Портрет Т. С. Любатович

Портрет Ф. И. Шаляпина
Пристань в Гурзуфе
Рыбы, вино и фрукты
У балкона. Испанки Леонора и Ампара

Крамской, Иван Николаевич

Автопортрет
Неизвестная
Некрасов в период «Последних песен»
Неутешное горе
Портрет Л. Н. Толстого
Портрет П. М. Третьякова
Портрет И. И. Шишкина
Христос в пустыне

Крендовский, Евграф Федорович

Площадь провинциального города

Крымов, Николай Петрович

Московский пейзаж. Радуга

Кузнецов, Павел Варфоломеевич

В степи
Натюрморт. Утро
Стрижка баранов

Куинджи, Архип Иванович

Березовая роща
Днепр утром
Лунная ночь на Днепре
После дождя
Север
Украинская ночь

Куприн, Александр Васильевич

Натюрморт с тыквой

Кустодиев, Борис Михайлович

Групповой портрет художников общества «Мир искусства»

Красавица

Купчиха за чаем

Масленица (Масленичное катание)

Масленица

Московский трактир

Портрет Ф. И. Шаляпина

Утро

Лансере, Евгений Евгеньевич

Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе

Корабли времен Петра I

Ларионов, Михаил Федорович

Лучистый пейзаж

Отдыхающий солдат

Розовый куст

Рыбы при закате

Цветы (Два букета)

Лебедев, Михаил Иванович

В парке Киджи

Левитан, Исаак Ильич

Березовая роща

Весна – большая вода

Вечер. Золотой Плёс

Вечерний звон

Владимирка

Золотая осень

Летний вечер

Март

Мостик. Саввинская слобода

Над вечным покоем

Озеро

Осенний день. Сокольники

После дождя. Плѣс
Сумерки. Стога
У омута

Левицкий, Дмитрий Григорьевич

Портрет архитектора А. Ф. Кокоринова
Портрет воспитанниц Императорского воспитательного общества
благородных девиц Е. П. Хрущовой и Е. Н. Хованской
Портрет воспитанницы Императорского воспитательного общества
благородных девиц Е. И. Нелидовой
Портрет Екатерины II в виде законодательницы в храме богини
Правосудия
Портрет П. А. Демидова
Портрет М. А. Дьяковой
Портрет Н. И. Новикова
Портрет Урсулы Мнишек

Лентулов, Аристарх Васильевич

Автопортрет «LF GRAND PEINTER»
Василий Блаженный
Москва

Лосенко, Антон Павлович

Владимир и Рогнеда
Портрет актера Ф. Г. Волкова

Маковский, Владимир Егорович

Вечеринка
Крах банка
Любители соловьев
На бульваре

Маковский, Константин Егорович

В мастерской художника
Дети, бегущие от грозы
Под венец
Свадебный боярский пир в XVII веке

Максимов, Василий Максимович

Все в прошлом

Малевич, Казимир Северинович

Женщина с граблями

На бульваре

Супрематическая композиция

Черный супрематический квадрат

Малявин, Филипп Андреевич

Вихрь

Мастер круга Феофана Грека

Преображение

Матвеев, Андрей Матвеевич

Автопортрет с женой

Портрет Петра I

Машков, Илья Иванович

Автопортрет

Натюрморт. Фрукты на блюде

Снедь московская. Хлебы

Моллер, Федор Антонович

Портрет Н. В. Гоголя

Мясоедов, Григорий Григорьевич

Земство обедает

Странная пора (Косцы)

Неизвестный иконописец

Благовещение Устюжское

«Благословенно воинство небесного царя...» (Церковь
воинствующая)

Богоматерь Великая Панагия (Оранта)

Богоматерь Владимирская
Борис и Глеб с житием
Дмитрий Солунский на престоле
Илья-пророк
Князь М. В. Скопин-Шуйский
Никола с избранными святыми
Положение во гроб
Преподобный Сергей Радонежский
В 12 клеймах жития
Рождество Христово
Св. Георгий
Спас Нерукотворный
Сретение иконы «Богоматерь Владимирская»
Страшный суд
Успение Богоматери
Чудо Георгия о змие
Чудо о Флоре и Лавре
Чудо от иконы «Богоматерь Знамение» (Битва новгородцев
с суздальцами)

Нестеров, Михаил Васильевич

«Амазонка»
Великий постриг
Видение отроку Варфоломею
Молчание
На Руси (Душа народа)
Пустынник
Философы
Юность преподобного Сергия

Никитин, Иван Никитич

Петр I на смертном ложе
Портрет барона С. Г. Строганова
Портрет государственного канцлера графа Г. И. Головкина
Портрет напольного гетмана
Портрет царевны Анны Петровны
Портрет царевны Натальи Алексеевны

Остроухов, Илья Семенович

Золотая осень

Сиверко

Перов, Василий Григорьевич

Охотники на привале

Портрет Ф. М. Достоевского

Последний кабак у заставы

Сельский крестный ход на Пасхе

«Тройка». Ученики-мастеровые везут воду

Утопленница

Чаепитие в Мытищах

Петров-Водкин, Кузьма Сергеевич

Богоматерь Умиление злых сердец

Купание красного коня

Мать

Утренний натюрморт

Поленов, Василий Дмитриевич

Бабушкин сад

Заросший пруд

Московский дворик

На Тивериадском (Генисаретском) озере

Право господина

Старая мельница

Христос и грешница («Кто без греха?»)

Попова, Любовь Сергеевна

Живописная архитектура

Преннер, Георг

Портрет императрицы Елизаветы Петровны

Прянишников, Илларион Михайлович

В 1812 году

Пукирев, Василий Владимирович

Неравный брак

Репин, Илья Ефимович

Бурлаки на Волге

Запорожцы пишут письмо турецкому султану

Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года

Крестный ход в Курской губернии

Не ждали

Осенний букет

Портрет М. П. Мусоргского

Портрет Н. И. Пирогова

Портрет К. П. Победоносцева

Портрет П. А. Стрепетовой

Портрет Л. Н. Толстого

Портрет П. М. Третьякова

Протодьякон

Стрекоза

Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года, в честь столетнего юбилея со дня его учреждения

Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году

Рерих, Николай Константинович

Гонец. «Восста род на род»

Заморские гости

Небесный бой

Пантелеймон-целитель

Славяне на Днепре

Рокотов, Федор Степанович

Портрет Екатерины II

Портрет неизвестного в треуголке

Портрет В. Е. Новосильцевой

Портрет А. П. Струйской

Портрет В. Н. Суровцевой

Рублев, Андрей

Апостол Павел

Архангел Михаил

Спас

Троица

Рублев, Андрей, Даниил Черный и мастерская

Благовещение

Спас в Силах

Рылов, Аркадий Александрович

Зеленый шум

В голубом просторе

Рябушкин, Андрей Петрович

Московская улица XVII века в праздничный день

Русские женщины XVII столетия в церкви

Свадебный поезд в Москве (XVII столетие)

Савицкий, Константин Аполлонович

Встреча иконы

Саврасов, Алексей Кондратьевич

Грачи прилетели

Лосиный остров в Сокольниках

Проселок

Радуга

Сапунов, Николай Николаевич

Голубые гортензии

Натюрморт. Вазы, цветы и фрукты

Сарьян, Мартирос Сергеевич

Улица. Полдень. Константинополь

Финиковая пальма. Египет

Светославский, Сергей Иванович

Из окна Московского училища живописи, ваяния и зодчества

Семирадский, Генрих Ипполитович

Светочи христианства (Факелы Нерона)

Танец среди мечей

Фрина на празднике Посейдона в Элевзине

Серебрякова, Зинаида Евгеньевна

Беление холста

За завтраком

За туалетом. Автопортрет

Катя в голубом у елки

Серов, Валентин Александрович

Девочка с персиками

Девушка, освещенная солнцем

Ида Рубинштейн

Мика Морозов

Одиссей и Навзикая

Петр I

Портрет Г. Л. Гиршман

Портрет М. Н. Ермоловой

Портрет императора Николая II

Портрет княгини О. К. Орловой

Портрет К. А. Коровина

Портрет И. А. Морозова

Портрет М. А. Морозова

Портрет З. Н. Юсуповой

Похищение Европы

Славянский, Федор Михайлович

Кабинет А. Г. Венецианова

Соколов, Петр Федорович

Портрет А. С. Пушкина

Соломаткин, Леонид Иванович

Свадьба

Славильщики-городовые

Сомов, Константин Андреевич

Вечер

Дама в голубом

Зима. Каток

Портрет А. А. Блока

Язычок Коломбины

Сорока, Григорий Васильевич

Вид на усадьбу Спасское Тамбовской губернии

Рыбаки. Вид в усадьбе Спасское Тамбовской губернии

Спиридонов, Семен

Илья-пророк. В 26 клеймах жития

Суриков, Василий Иванович

Боярыня Морозова

Взятие снежного городка

Меншиков в Березове

Переход Суворова через Альпы

Покорение Сибири Ермаком

Посещение царевной женского монастыря

Степан Разин

Утро стрелецкой казни

Татлин, Владимир Евграфович

Матрос

Натурщица

Толстой, Федор Петрович

Букет цветов, бабочка и птичка

Семейный портрет

Ягоды красной и белой смородины

Тропинин, Василий Андреевич

Автопортрет на фоне окна с видом на Кремль

Кружевница

Портрет К. П. Брюллова

Портрет П. А. Булахова

Портрет А. С. Пушкина

Портрет К. Г. Равича

Портрет А. В. Тропинина, сына художника

Ушаков, Симон Федорович

Насаждение дерева государства Московского

Спас Нерукотворный

Фальк, Роберт Рафаилович

Пейзаж с парусом

Федотов, Павел Андреевич

«Анкор, еще анкор!»

Вдовушка

Завтрак аристократа

Портрет Н. П. Жданович за фортепьяно

Разборчивая невеста

Сватовство майора

«Свежий кавалер». Утро чиновника, получившего первый крестик

Феофан Грек

Богоматерь Донская

Филонов, Павел Николаевич

Коровницы

Крестьянская семья (Святое семейство)

Фирсов, Иван Иванович

Юный живописец

Флавицкий, Константин Дмитриевич

Княжна Тараканова

Хруцкий, Иван Фомич

В комнате (Мальчики, рассматривающие альбом с картинками)

Натюрморт с грибами

Натюрморт со свечой

Цветы и плоды

Чернецов, Григорий Григорьевич

Парад по случаю открытия памятника Александру I в Санкт-Петербурге 30 августа 1834 года

Чирин, Прокопий Иванович

Никита-воин

Шагал, Марк Захарович

Зеленый скрипач

Над городом

Свадьба

Я и деревня

Шварц, Вячеслав Григорьевич

Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче

Иван Грозный у тела убитого им сына

Шибанов, Михаил

Празднество свадебного договора

Шишкин, Иван Иванович

Дождь в дубовом лесу

Зима

Лесная глушь

«На севере диком...»

Полдень. В окрестностях Москвы

Рожь

Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии

Сосны, освещенные солнцем
«Среди долины ровныя...»
Утро в сосновом лесу

Щедрин, Семен Федорович

Каменный мост в Гатчине у площади Коннетабля

Щедрин, Сильвестр Феодосиевич

Веранда, обвитая виноградом
Грот Матроманио на острове Капри
Малая гавань в Сорренто с видом на острова Искья и Прочидо
Новый Рим. Замок Св. Ангела

Щукин, Степан Семенович

Портрет Павла I

Юон, Константин Федорович

Весенний солнечный день. Сергиев Посад
Голубой куст (Псков)
Купола и ласточки
Мартовское солнце
Троицкая лавра зимой

Якоби, Валерий Иванович

Привал арестантов
Шуты при дворе императрицы Анны Иоанновны

Якунчикова-Вебер, Мария Васильевна

С колокольни Саввино-Сторожевского монастыря

Ярошенко, Николай Александрович

Всюду жизнь
Кочегар
Студент